

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Periodismo III



TESIS DOCTORAL

**De la literatura al cine: la traducción intersemiótica: el caso de "Relato
soñado" de A. Schnitzler y "Eyes wide shut" de S. Kubrik**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Elsa di Giovanni

Director

Wenceslao Castañares Burcio

Madrid, 2015

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
Facultad de Ciencias de la Información



Tesis Doctoral

**DE LA LITERATURA AL CINE:
LA TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA**
El caso de *Relato soñado* de A. Schnitzler
y *Eyes Wide Shut* de S. Kubrick

Elsa de Giovanni

Director: Wenceslao Castaños Burcio

Programa de doctorado

Aspectos teóricos, estructurales y éticos de la comunicación de masas

Departamento de Periodismo III
Madrid, 2014

Agradecimientos:

Son muchas las personas que me han apoyado en la realización de este trabajo durante estos años y a quienes quiero expresar mi gratitud por la ayuda y confianza que me han prestado de forma desinteresada.

Deseo expresar mi más profundo y sincero agradecimiento a Profesor Dr. Wenceslao Castañares Burcio que, como director de esta tesis me ha orientado, apoyado y dirigido en mi labor de análisis con extraordinaria entrega e interés y por la gran humanidad que me ha demostrado desde el principio de mis estudios en la Universidad Complutense.

Debo agradecer de manera especial al Profesor Dr. Eduardo Rodríguez Merchán por sus sugerencias, ideas y ayuda sobretodo en los momentos inesperados de dificultad.

Agradezco a la Profesora Dra. Margarita Barañano por motivarme y animarme a realizar mi trabajo de forma excelente.

Un agradecimiento singular al Profesor Dr. José Ángel Cortés Lahera por su confianza total desde los inicios de mis estudios universitarios.

Al Profesor Dr. Alberto Bartola por la supervisión de la parte de la tesis en italiano durante la estancia en la universidad La Sapienza de Roma.

Al Profesor Dr. Francesco Izzo por su gran soporte tanto en Nueva York como en Italia.

A la Dra. Marina Posca por acompañarme cuando se le hacía posible.

A todos los que, a lo largo de este recorrido, se han mostrado pacientes y comprensivos conmigo, por tanto ir y venir a Madrid: el Profesor Dr. Stefano Albertini, amigo y guía en la cotidianeidad y en el trabajo. Mi compañero de tardes de estudio Luca Delbello. La Baronessa Zerilli-Marimó, la familia Cortés, la familia Benveniste, pero sobretodo mi familia: Elena, Papá, Mamma, y la Nonna.

A mi familia

ÍNDICE

RESUMEN EN INGLÉS	11
RESUMEN EN ESPAÑOL	16
0. INTRODUCCIÓN	
0.1 Justificación	21
0.2 Metodología	28
1. DAL TESTO ALLO SCHERMO	
1.1 La traduzione filmica come esempio di traduzione extra testuale	37
1.1.1 <i>Ruolo e significato della trasposizione cinematografica</i>	37
1.1.2 <i>La traduzione intersemiotica di Roman Jakobson e la traduzione extratestuale di Torop</i>	41
1.1.2.1 Le coordinate cronotopiche	46
1.1.2.2 Traduzioni filmiche il processo traduttivo	48
1.2 Il libro di Schnitzler <i>Doppio Sogno</i>	50
1.2.1 <i>Schnitzler i sogni e il suo rapporto con Freud</i>	50
1.2.2 <i>L'interesse per Freud</i>	53
1.2.3 <i>Il romanzo: analisi dell'opera e la visione oltre il racconto</i>	63
2. LA PELÍCULA DE KUBRICK: <i>EYES WIDE SHUT</i>	
2.0 Introduccón	81
2.1 Desarrollo de la historia	83
2.2 La película y la novela en relación	88
2.2.1 <i>¿Porqué adaptar Relato soñado?</i>	93

2.2.2. <i>Due trame a confronto: Aspetti di una traduzione intersemiotica</i>	97
2.3 Kubrick y la adaptación	110
2.3.1 <i>Los cambios aportados</i>	112
2.3.2 <i>El cambio de la dimensión espacio temporal y la pérdida interior del protagonista.</i>	115
2.3.3 <i>Los personajes y los actores:</i>	141
2.3.3.1 De Fridolin a Bill	145
2.3.3.2 La protagonista femenina: Albertine y Alice	151
2.3.3.3 Nachtigal y Nick Nightingale	158
2.3.3.4 Victor Ziegler	174
3. TEMAS PRINCIPALES DE LA PELÍCULA	
3.1 Entre realidad y sueño	179
3.1.1 <i>Schnitzler, Freud, Kubrick: Un ménage à trois</i>	179
3.1.2 <i>La diferencia entre sueño y vigilia</i>	189
3.1.3 <i>Las confesiones de los personajes</i>	194
3.2 El tema de la mirada	204
3.3 El doble y la máscara	213
3.4 El sexo, la desnudez y la moral	227
3.4.1 <i>Eros y Thánatos</i>	238
3.4.2 <i>Sexo, dinero y religión</i>	250
3.5. Los colores de <i>Eyes Wide Shut</i>	257
3.6 La música	272

CONCLUSIONES	287
ANEXO I: Índice de los fragmentos musicales presentes en la película	297
ANEXO II: Fragmentos del guión original de la película citados en el trabajo	313

ENGLISH ABSTRACT

From literature to cinema: Intersemiotic translation The case of *Double Dream* by Schnitzler and *Eyes Wide Shut* by Kubrick

Introduction:

Cinema and Literature have always traveled together and have often exchanged ideas. Both writers and filmmakers are used to drive each other around and be accomplices when it comes to narrativity.

According to author Millicent Marcus, the former disparage of cinema in the name of the purity of literary works ties to invoke the autonomy of the two languages even if they don't disdain to exploit the title, the fame, and the narrative substance of the book (1993:15).

Since the advent of narrative cinema coincided with the crisis of the contemporary novel, where the traditional mechanisms of narration were being called into question and formal transparency gave way to a foregrounding of technique, it is not surprising that film became the unproblematic storytelling medium that the grand nineteenth-century novel once was by performing the social functions analogous to its literary counterpart.

Objectives:

I approach my study from the standpoint that film culture processes literary culture. My focus is more aimed at the way film culture responds to a

narrative form and how it can transport and change from literature its ideological or signifying capacity.

Cinema has a narrative vocation and so does literature. This vocation, which juxtaposes images and space to simulate their temporal progression, allows filmmakers to turn to literature in order to fulfill a twofold ideal. Readapting a novel requires the greatest expenditure of ideological and semiotic resources to re-express a different form of art. (1993:15)

In my work, I started by finding and comparing the differences between Schnitzler's novel *Double Dream* and Kubrick's film *Eyes Wide Shut*. I kept in mind the consideration that both novel and film depart from a common codification system. A film is, in fact, just a script to begin. Only afterwards are sound and images added to it.

Results:

In the first part, I worked on those theories that I was then going to use when analyzing a specific case. I talked about the relationship between novel and film as an example of extra-textual translation and the methods of analysis that could be useful.

I considered it meaningful to underline the role of cinematic translation and the theories of Jakobson and Torop. As a part of it, a fundamental element such as the chronotopic coordinates that can and will influence all aspects of narration. I considered that meaning could not be completely transferred from one medium to another, that signification is generated by a binding to the specific material conditions of the discourse, that narrative is inseparable from its concrete artistic expression.

I then spoke about Schnitzler's book *Double Dream*. The author was always extremely interested in studies of psychoanalysis. He had an on and off working relationship with Freud that brought both of them to the conclusion that they were writing about very similar topics. This aspect of Schnitzler's interests is very important when reading his novel which I summarized.

In the second part of my work I concentrate on the movie. After writing about the development of the story, I compare it to the plot of Schnitzler's book.

I revisited the most salient topics and themes in the film and in the novel. Keeping in mind Schnitzler's passion for psychoanalysis, they were tied to this topic. The first was the dream and the confusion between dream and reality. Schnitzler even created a word to describe a psychological status that he calls "half-conscious" which fascinated Kubrick. The director was pushed to imagine his movie as if he were bringing the spectators to that state of mind described by the author.

Another important topic is the act of looking. The title of the movie is already wordplay about seeing through closed eyes. *Eyes Wide Shut* suggest a trip in the direction of what one could see through closed eyes, therefore in dreams or while unconscious.

The superficiality of society is, then, represented by the concept of the mask. The theme of the mask doesn't only surface clearly in a key scene of the movie and the book, but it also underlines the frivolity and the wiliness of the characters to cover their true selves. It is a society with many taboos, which are also a topic that runs through the whole narration such as sex and death.

Revising the story of a married couple, Kubrick and Schnitzler can approach all those themes and on top of that, of course, lays the topic of love.

Finally, the last elements that are considered essential as tool to the film are the use of colors and music. If a book can bring the reader to the height of his imagination and make him experience sensations that his mind will produce, a movie has resources that can accompany an image to make it more powerful and can amplify emotions.

Conclusions:

Semiotic studies, today, suggest that there is no such thing as an “innocent”, pre-codified reality, and as such it is better to make a free and conscious choice of codifying systems than to leave that choice to the invisible artificers of ideology (Marcus, 1993:16).

The adaptive process has to be considered as the total sum of a series of encounters: the institutional encounter between literary and film cultures, the semiotic encounter between two very different signifying systems, and the personal encounter between author and filmmaker.

I examined the numerous changes that the director made. An extremely important change was the modification of the space and time dimensions. A story adapted into a different time and space may keep the basis of the plot, but historical and sociological conditions will change the characters' behavior. So this brought me to analyze each character of the movie in comparison to their counterparts in *Double Dream*.

In adapting Schnitzler's novel, Kubrick faces a series of practical decisions: how to condense a text of over a hundred pages into a minute format; how to visualize its characters and settings; how to organize literary space and time by appropriate cinematic means; how to externalize inner states of mind and dramatize, through dialogue and actions, the complexities of human relationships; how to orchestrate the narration in the rhythm of tensions and pauses necessary to maintain the viewer engaged; how to order the sequence of events in a way that motivates their linkage, either by psychological or material causality; and how to give an overall structure to the narrative by respecting or polemically rejecting the need for exposition, climax and denouement. To summarize, I tried to explain how S. Kubrick responds to the needs of forging a strategy to convert a text that narrates or tells, as A. Schnitzler's novel into a mimetic text, one that represents or shows.

RESUMEN EN ESPAÑOL

De la literatura al cine: la traducción intersemiótica

El caso de *Relato Soñado* de A. Schnitzler y *Eyes Wide Shut* de S. Kubrick

Introducción:

Literatura y cine siempre han ido de la mano y han intercambiado ideas. De acuerdo con Millicent Marcus, frecuentemente se condena al cine en nombre de la pureza de las obras literarias, aunque luego en la práctica adaptativa existan obras que comparten el título, la fama, y la sustancia narrativa del libro (1993:15).

El éxito del cine narrativo coincidió con la crisis de la novela contemporánea, cuando los mecanismos tradicionales de narración fueron cuestionados y el cine dio un paso adelante y se posicionó en primer plano, convirtiéndose en el medio no problemático de narración que la novela fue en el siglo XIX, cumpliendo las funciones sociales análogas a su contraparte literaria.

Objetivos:

Me acercaré a mi estudio desde el punto de vista de que en la práctica adaptativa la cultura cinematográfica procesa la cultura literaria transportando su capacidad ideológica y de significación.

En mi trabajo quiero encontrar y comparar las diferencias entre la novela de A. Schnitzler *Relato soñado* y la película de S. Kubrick *Eyes Wide Shut*

teniendo en cuenta que en un principio comparten un modo de expresión común: un texto escrito. Una película siempre nacerá de un guión y sólo después se transformará en imágenes y el sonido.

Resultados:

En la primera parte de mi trabajo he hablado de la relación entre la novela y la película como un caso concreto de traducción intersemiótica examinando las teorías de Jakobson, Torop y Eco, que me proporcionaban herramientas útiles para analizarlo. Partiendo de estas aportaciones he analizado ambas obras para encontrar sus elementos fundamentales, con especial atención a las coordenadas cronotópicas.

En segundo lugar he examinado detenidamente el libro de Arthur Schnitzler *Relato Soñado*. El autor siempre estuvo muy interesado en el psicoanálisis. Aunque cada uno de ellos trabajó de forma independiente, Schnitzler mantuvo con S. Freud una correspondencia cordial que llevó a ambos autores a la conclusión de que estaban escribiendo sobre temas muy similares. Este aspecto de los intereses de Schnitzler será fundamental para comprender su novela.

La segunda parte de mi trabajo está centrada en la película de S. Kubrick. Como en cualquier caso de adaptación de una novela al cine, era necesario un análisis comparativo entre ambos textos. Este análisis comparativo no pudo dejar de lado el rasgo más característico de la obra original: el mencionado interés de Schnitzler por el psicoanálisis. Desde esta perspectiva, dos temas adquieren una importancia central: el sueño y la confusión de lo soñado con la realidad. Kubrick se sintió fascinado por el término creado por Schnitzler, “medioconsciente”, para describir ese estado psicológico del sujeto que está

entre el sueño y la vigilia, lo que le llevó a imaginar su película como si estuviera llevando a los espectadores a ese estado mental.

Otro tema importante es el acto de mirar. El título de la película es ya un juego de palabras que alude al ver con los ojos cerrados. *Eyes Wide Shut* sugiere un viaje hacia lo que se podía ver a través de los ojos cerrados, es decir, en los sueños o en un estado semiconsciente.

Otros temas clave del relato son los del enmascaramiento y la hipocresía social. Estos temas atraviesan tanto la obra literaria como la película y encuentran su culminación en un episodio fundamental en ambas obras: la fiesta de las máscaras. En este contexto, también en las dos obras, se plantea como motivo de reflexión otro tópico de las teorías psicoanalistas: la relación entre Eros y Thánatos, el sexo y la muerte. A pesar de todo, el relato no deja de ser la historia de una pareja, por lo que todos los temas anteriores son enmarcados y modulados a través de la historia de amor conyugal que sustenta todo el relato.

Finalmente, el análisis se centra en otros dos elementos que he considerado esenciales en la película: los colores y la música. Si un libro puede llevar al lector a la altura de su imaginación y le hará experimentar sensaciones que su mente va a producir, una película tiene recursos que pueden acompañar a una imagen para hacerla más potente y amplificar así las emociones que suscita.

Conclusiones:

La perspectiva semiótica actual ha contribuido a evidenciar que no hay nada "inocente" en la comunicación. La interpretación de la realidad obedece siempre a las determinaciones previas que imponen los códigos y sistemas de representación. En consecuencia, es preferible siempre una elección libre y

consciente del sistema de codificación a dejar esa decisión a los artífices invisibles que imponen una ideología (Marcus 1993:16). Teniendo en cuenta este principio he llegado a la conclusión de que el significado no puede ser transferido en su totalidad de un medio a otro, puesto que la significación es generada y vinculada por las condiciones materiales específicas de cada discurso: un relato es inseparable de su expresión artística concreta.

Al examinar los numerosos cambios que el director hizo en el texto originario se ha evidenciado que, al utilizar los recursos que proporciona el cine, se produce, por ejemplo, una profunda modificación de las dimensiones del espacio y del tiempo de la narración. En este sentido, hemos podido observar que, si bien una historia adaptada a un tiempo y espacio diferente puede mantener la base de la trama, una vez que se han modificado las condiciones históricas y sociológicas, inevitablemente cambiará también el comportamiento de los personajes. El análisis comparativo de los personajes de la película y la novela ponen de manifiesto los cambios que estos han sufrido.

No son estos, sin embargo, los únicos cambios producidos en el proceso de traducción intersemiótica. Al adaptar la novela de Schnitzler, Kubrick se enfrentó a una amplia serie de decisiones prácticas que hay que tener en cuenta al realizar el análisis de la adaptación: cómo condensar un texto; cómo visualizar sus personajes y escenarios; cómo organizar el espacio y el tiempo literario; cómo exteriorizar, dramatizándolos, estados internos de la mente; cómo ordenar la secuencia de los acontecimientos, y cómo dar una estructura general la narración. En nuestro análisis hemos tratado de explicar cómo S. Kubrick responde a estas cuestiones tomando como punto de partida la novela de A. Schnitzler.

0. INTRODUCCIÓN

0.1. JUSTIFICACIÓN

El cine tiene una vocación narrativa, una vocación que consigue yuxtaponer las imágenes en el espacio para simular su progresión temporal. Adaptar una novela requiere el mayor gasto de recursos ideológicos y semióticos para volver a expresar su contenido en una forma de arte diferente.

El éxito del cine coincidió con la crisis de la novela contemporánea, cuando los mecanismos tradicionales de narración fueron cuestionados y el cine dio un paso adelante y se colocó en primer plano, convirtiéndose en el medio de narración que la novela fue en el siglo XIX, cumpliendo las funciones sociales análogas a su contraparte literaria.

La historia de la cinematografía y la evolución de las técnicas de este medio han hecho posible, en especial durante los últimos veinte años, llevar a la gran pantalla y revalorizar obras literarias importantes y también otras menos conocidas. Este estudio examina en concreto la obra de Arthur Schnitzler (1862-1931) *Relato soñado* (1926) analizando cómo el director de cine Stanley Kubrick la transporta a imágenes en la película *Eyes wide shut* (1999).

El proceso de adaptación tiene que ser considerado como la suma total de una serie de encuentros: el encuentro institucional entre culturas

literarias y cinematográficas, el encuentro semiótico entre dos sistemas significantes muy diferentes, y el encuentro personal entre el autor y director de cine.

A la hora de llevar a cabo un análisis de un texto, Emile Benveniste consideraba que la historia y el discurso no podían ser separados. El significado no puede ser transferido de un medio a otro, y la significación es generada y vinculada a las condiciones materiales específicas del discurso. La narratividad es inseparable de su expresión artística concreta.

La transposición de una obra literaria a un medio audiovisual es una operación definida específicamente como traducción intersemiótica. Se trata de la interpretación de signos verbales por medio de un sistema de signos verbo-visuales (Eco 2003: 320). La dificultad se encuentra en conseguir llevar a cabo con éxito el pasaje de un sistema semiótico a otro. Lo que se expresa a través de un texto escrito, no siempre se puede expresar a través de una imagen – y viceversa- puesto que cada sistema comunicativo (lingüístico, visual, verbal y no verbal) presenta características que no siempre se pueden encontrar en otro sistema. Pero no cabe duda de que el cine es mucho más permeable a la subjetividad del espectador que la novela a las psicodinámicas del lector. La imagen penetra mucho más directamente en la conciencia del espectador que la palabra.

El caso más común hoy en día de trasmutación de un código a otro es el que implica la transposición de una novela a una película. El resultado final, la calidad estética o la eficacia del texto reescrito, o bien el texto final, dependen del modo en el que ha actuado el director, pero sobre

todo de su interpretación personal del texto de partida o fuente. Puede ser más o menos fiel a la fuente, eligiendo qué aspectos conservar o poner en evidencia y decidir qué partes del texto omitir. La adaptación es entonces una elección interpretativa, que supone una toma de posición crítica por parte del director (Dusi 2006: 285). Se genera así una tensión entre la exigencia de fidelidad al texto de partida y la necesidad de transformarlo en un “texto fílmico” que el público comprenda y acepte.

Tener en cuenta la diferencia entre la significación literaria y cinematográfica es fundamental puesto que deriva no sólo de los factores perceptivos variantes, sino también de su estado no paritatio como instituciones. Leer un libro y ver una película, a pesar de que pueden tratar la misma historia, son dos actividades muy distintas con implicaciones socio-culturales muy diferentes. La lectura, no importa cuán elevado o degradado pueda ser su objeto textual, es una participación en la cultura literaria, una afirmación personal de implicación en las tradiciones escritas impartidas por nuestras escuelas, y que perpetúan nuestras bibliotecas y editoriales. El cine, en cambio, es un ritual colectivo y un asentimiento a las seducciones de la cultura de masas. Es una empresa cuya producción está dictada por el apetito de los espectadores que influyen en el consumo de películas. A esto se suma la diferencia de experiencia concreta entre la lectura y la visión de la película. Por un lado, el antiguo acto solitario totalmente controlado por el lector. Por el otro, una actividad de masas controlada por la tecnología del medio. La gran diferencia en sus circunstancias materiales e institucionales es lo que mantiene las experiencias literarias y cinematográficas como dos mundos estéticos aparte.

En una adaptación cinematográfica nos encontramos ante una obra autónoma con su propia coherencia y cohesión interna, que no puede ocupar el mismo lugar que la composición escrita. Todos los niveles del texto inicial volverán a ser propuestos en su traducción y en la interpretación que el texto propone, poniéndolos en escena explícitamente o construyéndolos implícitamente (Dusi 2006: 10).

Al llevar a cabo este análisis se tendrán en cuenta no solo las estrategias interpretativas puestas en marcha por el texto de llegada en el plano del contenido, sino también la necesidad de enfrentarse con las elecciones hechas en el plano de la expresión.

La semiótica moderna considera que no existe una realidad precodificada y que pueda suponerse "inocente" o no influenciada por la ideología. También reformula la relación de las dos artes de una manera que permite una continuidad en las interpenetraciones y el análisis de ambas a nivel discursivo. Es decir, los signos del cine, como los literarios, deben ser leídos.

El mundo académico intenta separar las disciplinas para poder definir sus métodos. Siguiendo esa lógica podemos cometer el error de pensar que el mundo de la literatura, por una parte, y el mundo del cine, por otra, están substancialmente separados (Fumagalli 2005: 15). Literatura y cine son dos ámbitos académicos que siempre se tomaron en consideración de forma separada. Esta separación se realizó sin tener en cuenta las continuas e importantes influencias recíprocas; estos dos ámbitos están mucho más unidos, relacionados y en comunicación el uno con el otro de lo que se cree. La razón de esta afirmación es que a menudo las mismas personas que escriben novelas también escriben

guiones de películas, no sólo porque muchas películas han sido inspiradas por una novela que puede ser desde el gran clásico de la literatura de género a un *best seller*, sino también porque cine y literatura tienen en común el ser ante todo formas expresivas narrativas. Se sirven claramente de medios materiales diferentes; por un parte las palabras, y por otra, las imágenes y los sonidos (palabras habladas, palabras escritas, imágenes, ruidos, sonidos, música, etc.), pero ambos trabajan sobre historias, personajes, ambientes, deseos, miedos, sueños y desilusiones. Tanto los escritores como los hombres de cine son habitualmente personas que cultivan abundantemente y sin distinción ambas formas narrativas (Fumagalli, 2005: 6). Hoy en día se sigue pensando que la adaptación de una obra literaria al cine es una traducción que tiene como enfoque principal el ser fiel a la obra fuente. La traducción llevada a cabo por un director de cine, sería la única manera en la que estos dos mundos, estudiados e investigados de forma separada, tendrían un punto de encuentro (Fumagalli, 2005: 16).

Según Metz (1998:24), el cine simula un estado onírico en el que el espectador experimenta un estado de vigilia que disminuye ante la producción de estímulos que él llama una "alucinación paradójica". Alucinación, porque el sujeto confunde niveles de la realidad. Como resultado, las imágenes de la película tienen un doble efecto de gran alcance en la psique del espectador. Los estímulos, debido a que se originan en el mundo material, se mueven a lo largo del camino "progresista" de los órganos de los sentidos hasta los centros de percepción en el cerebro para ser almacenados como huellas mnémicas en la preconcencia o inconsciente, en función del grado de amenaza que suponen para el pensamiento consciente (1998:21).

Por estas razones, la adaptación es una operación que consiste en recomponer una obra en un modo de expresión diferente del original. El guionista de una película se convierte en el adaptador y tiene que enfrentarse con los problemas técnicos (como por ejemplo la constricción temporal de la película) que implica cortar lo más posible sin omitir nada esencial. Cortar es sintetizar, limitar y amalgamar hechos, episodios, descripciones y personajes (Dusi, 2006: 19).

En el caso del cine hay que “decir, mostrar, clarificar, precisar, puesto que la imagen no puede quedarse desenfocada durante mucho tiempo” sin poner simplemente en escena episodios ya visualizados en el texto literario. El lenguaje cinematográfico no se compone solamente de un repertorio de significantes, lo cual implica que una adaptación de una novela para la gran pantalla no consiste únicamente en encontrar otros significantes para un idéntico significado (Dusi 2006: 17). Es importante intentar ser fieles, reconociendo la inevitable traición y la deformación del pensamiento del autor, expresando por vías indirectas las mismas ideas y pasiones, con la ambición de ser fieles al espíritu de la obra literaria. Trabajando sobre la estructura narrativa, el punto de vista y sobre el estilo, la puesta en pantalla tiene que poner atención en respetar al máximo el nivel discursivo y el núcleo temático y narrativo.

Reflexionar sobre la traducción intersemiotica del libro *Relato soñado a Eyes Wide Shut* es tener en cuenta la fidelidad y la equivalencia, suscitando cuestiones sobre las diferencias entre lenguajes y las estrategias que fundan la similitud entre dos textos realizados en sistemas semióticos que utilizan sustancias de la expresión diferentes. Pero además, en su película, Stanley Kubrick, ha adaptado la obra

situándola en un contexto histórico y cultural diferentes de los originales en los que está ambientada la novela escrita.

Con *Eyes Wide Shut* Kubrick consigue desnudar los principales problemas estéticos del cine, la naturaleza misma de la película como obra de arte compleja que contiene la encrucijada de varias artes. Como ninguna otra película de Kubrick, esta aborda directamente un tema que constituye el corazón mismo del cine: la mirada. Desde el título hasta el menor de sus detalles, todo gira al rededor del acto de ver y mirar tanto para los personajes como para los espectadores. Esta mirada es múltiple: es simple visión, pero también sueño, fantasía y memoria. Se trata de la mirada que actúa (como la del marino que seduce a Alice), o la que ya no ve (Bill ya no ve a Alice, a causa de la rutina de su matrimonio o la de Mandy no puede ver a Bill porque murió). La odisea erótica de Bill también es esencialmente visual puesto que tiene sueños estando despierto, mientras que las fantasías y el sueño de Alice, que es exclusivamente narrado y que sólo está en su mente, parecen tener más bases en la realidad.

Á través de *Eyes Wide Shut* Kubrick explora un tema recurrente de la literatura, la confusión entre el sueño y la realidad, y por lo tanto, ofrece un retrato muy conceptual del cine. Más que cualquier otro director de cine, Kubrick consigue que *Eyes Wide Shut* aparezca como una película-laberinto, de múltiples niveles de interpretación ambigua, dejando un gran espacio a la imaginación del espectador.

Como otras de sus películas, *Eyes Wide Shut* fue mal acogida por la crítica, que la encontró lenta y puritana. El film explora un tema, la fidelidad conyugal, que no podía considerarse de moda, en un estilo

deliberadamente contemplativo en el que la cámara con lentos *travelings* sitúa hábilmente a los personajes y al espectador en un estado de “sueño despierto”, de semi-conciencia, tal como está descrito en el título de la película *Ojos bien cerrados*.

0.2. METODOLOGÍA

El análisis comparativo de un texto escrito y de un texto audiovisual debe tener en cuenta distintos niveles. En primer lugar las estructuras profundas de la narración: es decir conjunto de códigos, de procedimientos y operaciones que constituyen la narratividad, o sea la capacidad de “contar”, de una obra de arte, independientemente del medio en que se manifiesta, pero cuya presencia es fundamental para reconocer esa obra de arte como relato. (Eco, 2003: 330).

En mi investigación abordaré en primer lugar los problemas que plantea toda traducción intersemiótica. La traducción de una obra literaria a una obra cinematográfica implica unos cambios en el texto puesto que el medio es diferente. Llevar a cabo una traducción supone una metodología y un proceso de traducción que varía según el objetivo al que se quiere llegar con ella. La mayor diferencia entre una traducción lingüística y una traducción de un sistema semiótico a otro es que esta última no la llevan a cabo expertos sino directores de cine, o guionistas que son artistas y no traductores profesionales. El análisis de la traducción se hace entonces más complicado por causa de la naturaleza del texto. Un texto escrito está compuesto por elementos verbales, mientras una película está constituida por la imagen que, a su vez, está soportada y complementada por el sonido en forma de palabras y de música. De todo esto se deduce lo difícil que es crear un método

científico de análisis de la traducción intersemiótica que sea coherente y aplicable de la forma más amplia posible.

Cada relato se puede describir como una sucesión de estados, de eventos que son continuamente modificados hasta que se consigue una conclusión con la resolución de un conflicto. Hay que tener en cuenta entonces los componentes que se encuentran en el mundo de lo relatado en la historia y el modo en el que la adaptación se realiza, añadiendo, quitando, y transformando el texto fuente, introduciendo modificaciones que afectan a los personajes, los ambientes, los diálogos y los eventos. Finalmente, hace falta analizar las articulaciones narrativas: el modo en el que se narra una historia más que la historia en sí. Un relato y una película pueden, por ejemplo, tener en común la misma historia y no necesariamente la misma trama, es decir el desarrollo temporal de la historia. En la novela de Schnitzler el *topic* es el sueño. El autor profundiza en los peligros del inconsciente y describe el modo en el que se hace sentir con potencia en los sueños nocturnos y diurnos. La obra de Schnitzler narra conceptos enterrados en el fondo del alma. Como afirma Giuseppe Farnese “es una narración sumergida en una encanto subreal, es una de las realizaciones supremas de Schnitzler, que ya en estos últimos años ha sido reconocido como uno de los grandes narradores psicológicos de la cultura moderna, gracias al sorprendente espesor y a la claridad de sus historias en las que parece haber dado por sobreentendidos los descubrimientos del psicoanálisis” (1977: 140).

Kubrick, es mucho menos psicoanalítico. Lo que dicen los personajes revela la pequeña parte de la historia que la película quiere contar. Es una historia adulta, madura. Es la historia de lo que viene después del amor. La película de Kubrick es una película sobre la vida y sobre lo que

ocurre tras el *happy ending*. (GAMM 2007: 58) Es, al mismo tiempo, una película sobre el amor. De hecho, se enfrenta al tema del amor americano que, en su ideal, incluye la vida familiar, la carrera, los hijos, las fiestas y hasta la Navidad, de forma mucho más superficial que los cánones europeos a los cuales estamos acostumbrados. Cada amor busca su ideal absoluto. En la convivencia, la persona que se ama, se respeta y se aprecia se convierte en algo familiar, y al mismo tiempo sigue siendo un desconocido. No existen certezas. De esto es justamente de lo que habla la película de Kubrick y quien se limita a mirar superficialmente las imágenes no llegará nunca a los significados que hay detrás.

A la hora de referirnos a la práctica adaptativa, la noción más apropiada es la de de reescritura y otras conexas introducida por el Prof. Pérez Bowie (2010: 757-762) que se refiere precisamente a la reescritura filmoliteraria. Teniendo en cuenta el carácter diverso de las alteraciones a las que puede ser sometida una historia, se considera que el fenómeno de la adaptación necesita un amplio repertorio de metodologías que den cuenta de los diversos factores que intervienen en este proceso. Por eso, la reescritura es el medio más eficaz para satisfacer esa necesidad.

A la hora de analizar un texto filmico es pertinente tambien el concepto de lectura, introducido por Manuel Gonzalez de Ávila (2006:301-333), que implica la capacidad de entender e interpretar un texto fílmico que demanda la decodificación de los códigos utilizados por el cine para poder ser leído. Por consiguiente, es posible también comparar los recursos utilizados por el cine y la literatura para mostrar la conciencia de los personajes, puesto que para los textos fílmicos la elaboración de un discurso capaz de mostrar la conciencia representa uno de los problemas fundamentales.

Por consiguiente, es importante tener en cuenta que la naturaleza de los textos literario y fílmico es diferente: la película está constituida por elementos verbales y por la recreación de temas, del tiempo y del espacio y de los personajes con su psicología. Así como la novela se construye sobre el estilo y los pensamientos del escritor, la película se construye sobre el estilo y el pensamiento del director que no se puede considerar un traductor sino un artista que reescribe y crea un texto. Según cada caso, en la trasposición cinematográfica el que desarrolla el rol de traductor analiza y descompone un texto verbal y sus elementos decidiendo cuáles mantener, modificar o suprimir y si añadir otros elementos dentro del nuevo texto. Es difícil especificar qué elemento del texto literario encontrará una correspondencia diferente en el texto fílmico, porque eso varía en cada película o director. Además, es imprescindible considerar que frecuentemente el idioma del texto verbal original puede ser diferente del idioma del texto fílmico.

Al llevar a cabo el análisis es importante la elaboración de las herramientas analíticas que reconocen y explican la autonomía del discurso cinematográfico y que hacen posible una comparación metodológicamente sólida entre la narración literaria y fílmica. Es decir, tener en cuenta los enfoques psicoanalíticos, semióticos, ideológicos, de la producción y consumo de las obras cinematográficas.

Jakobson es uno de los primeros autores en introducir en el campo de investigación de la semótica el concepto de traducción. En el artículo "On linguistic Translation" (1959), Jakobson propone tres tipos básicos de traducción: La traducción intralingüística, la traducción interlingüística y la traducción intersemiótica. En este caso nos interesa

el concepto de traducción intersemiótica del autor, es decir la trasmutación, la interpretación de los signos verbales de un texto mediante los signos de un sistema no verbal. Eco celebra la ambigüedad introducida por Jakobson en esta subdivisión, pues “abre el camino a muchas otras distinciones” (Eco, 2003: 292), y, en especial, abre el concepto de traducción al universo de la interpretación.

Es difícil hallar, de entre el universo semiótico todo, una traducción adecuada. Este concepto de traducción intersemiótica lo retoma Peter Torop que evidencia la importancia del cronotopo del que diferencia tres tipos: cronotopo topográfico, psicológico y metafísico. Por fin el proceso traductivo se puede descomponer en dos partes: la fase de análisis y la fase de síntesis. Los conceptos utilizados por Jacobson y Torop los retomaré más adelante como herramienta para analizar en lo específico la obra de Schnitzler y de Kubrik.

Al deber postular la existencia de una narratividad que se presta a la forma cinemática, la separación de la historia y el discurso es otra herramienta útil y una condición necesaria e imprescindible a la hora de adaptar. Así como la forma literaria, el cine debe además tener en cuenta la diferencia en la recepción pública de los dos medios de comunicación, cuyas consecuencias psicológicas y sociológicas están tan íntimamente ligadas a los códigos específicos del medio.

El cine ya no es visto como el lugar donde el mundo natural puede hablar con nosotros en toda su inocencia prelingüística sino donde el discurso aparentemente inocente no es más que el medio conductor de la ideología. Toda percepción es mediada por los códigos que organizan y filtran nuestra aportación cognitiva. En concreto, la obra que he elegido,

Relato soñado de Schnitzler, está muy influenciada por el psicoanálisis. No podemos olvidar que entre Schnitzler y Freud hubo una peculiar relación personal. Al analizar la novela encontramos rasgos similares en las obras de ambos autores, sobre todo, al hablar del inconsciente que tanto fascinaba también a Kubrick y que lo llevó a realizar esta última obra maestra.

Para llevar a cabo mi análisis, en primer lugar, analizaré la novela y su trama que luego compararé con la de la película. Dedicaré una parte importante a los cambios aportados en la narración, pero sobre todo a los cambios cronotópicos. Estos últimos influyeron en el perfil y las características de los personajes y su forma de actuar en la sociedad. Cada personaje de la obra literaria y su correspondiente personaje en el film adaptan su comportamiento a las reglas sociales de la época en la que vive que, como veremos, son distintas.

Kubrick se enfrenta a una serie de decisiones prácticas que hay que tener en cuenta al conducir el análisis de la adaptación: Cómo condensar un texto de más de cien páginas en un formato de minutos; cómo visualizar sus personajes y escenarios; cómo organizar el espacio y el tiempo literarios mediante procedimientos cinematográficamente adecuados; cómo exteriorizar estados internos de la mente y dramatizar, a través del diálogo y las acciones, las complejidades de las relaciones humanas; cómo organizar la narración en el ritmo de las tensiones y las pausas necesarias para mantener las expectativas del espectador; cómo ordenar la secuencia de los acontecimientos de manera justificada, ya sea por la causalidad psicológica o material; y cómo dar una estructura general a la narración mediante el respeto o la eliminación de los diversos elementos de la introducción, nudo y desenlace de la obra fuente. Para resumir,

cómo el adaptador forja una estrategia para convertir un texto diegético (que narra una acción) en un texto mimético (que representa de forma espectacular un texto anterior).

Además de estas decisiones, otros factores forman parte del cine de Kubrick que presenta una expresión caracterizada por la innovación (técnica, visual, narrativa) y por la forma de adaptar del cineasta que es también peculiar. Al elegir la historia que quiere llevar a la gran pantalla, Kubrick frecuentemente escogerá un original anglosajón. Una vez elegida la historia, la segunda etapa es la de elaborar el guión, bien en solitario o en colaboración con un guionista. Esta etapa conllevará un largo proceso de preparación, documentación, localización y una gran inversión en la decoración y en los vestuarios. Posteriormente tendrá lugar la elección de los intérpretes que dependerá de roles realizados previamente por actores que Kubrick quiere que vuelvan a aparecer en su película.

Gran parte de las obras de Kubrick implican una larga temporada de ensayo en los lugares de grabación. Estos ensayos permiten finalizar los diálogos y añadirles elementos gracias a la improvisación y a las aportaciones de los actores mismos. Pero una vez terminados los ensayos Kubrick no permite ningún cambio en el texto.

El rodaje de las películas también solía durar mucho tiempo y se caracterizaba por un *modus operandi* específico del director. Kubrick trataba de obtener el máximo tanto de los actores como de los técnicos, y trabajaba con ellos hasta llegar a lo que él consideraba la perfección. Este afán perfeccionista lo reportó grandes éxitos y consiguió un estilo propio que le hizo fácilmente reconocible.

Una vez terminado el rodaje dedicaba otra temporada amplia al montaje. Puede decirse que durante esta etapa Kubrick volvía a crear por segunda vez su película. Según él mismo decía, el montaje es el momento más puramente cinematográfico de toda la producción cinematográfica porque durante ese proceso no se sufre la influencia artificial de las otras artes. Es el momento también en el que hace las elecciones definitivas y elige la música, que, como es bien sabido constituyen una seña de identidad de sus películas.

Por fin, Stanley Kubrick dedica muchísima atención a la publicidad y al lanzamiento de la película, observando con minuciosidad las elecciones del emplazamiento de los pósters hasta el momento en el que “revelará” su obra. Además supervisaba el doblaje de las películas distribuidas en el extranjero, que no podían exhibirse sin su aval.

Esta metodología del director extremadamente ritualizada en la realización de cada película, ha contribuido de forma decisiva a la popularidad del cineasta y ha facilitado el análisis de sus obras. Kubrick evidencia también de forma paradigmática lo que puede ser la creación cinematográfica: una mezcla paradójica de preparación e improvisación para conseguir controlar el menor detalle de la representación que se elabora dejando al mismo tiempo espacio para que actores y colaboradores puedan contribuir con su trabajo al resultado final.

Eyes wide shut es la última obra de Stanley Kubrick, que murió al día siguiente de terminar el montaje definitivo. Desde hacía treinta años Kubrick tenía el proyecto de adaptar el *Relato soñado* de Schnitzler para

abordar también un universo que le fascinaba y le atraía: el de la inquietante extrañeza de Freud.

Este análisis abrazará la obra del cineasta para evidenciar sus fuentes temáticas y literarias. Serán examinados por turnos también la puesta en escena de los actores, la cuestión del contexto y el uso del color. El objetivo no es proporcionar al lector una explicación de la película sino sugerir, mediante el descubrimiento, varias maneras de ver una película. En un momento en que estamos sitiados por la multiplicidad de imágenes, difíciles de descifrar, es fundamental tener la habilidad de llegar a tener una buena comprensión de ellas para integrarse eficazmente en nuestra cultura y en nuestra sociedad. Este problema aparece en el corazón de *Eyes Wide Shut* que mejor que cualquier otra película, dio a conocer la complejidad del acto de mirar.

CAPITOLO I

DAL TESTO ALLO SCHERMO

1.1 LA TRADUZIONE FILMICA COME ESEMPIO DI TRADUZIONE EXTRATESTUALE

1.1.1 Ruolo e significato della trasposizione cinematografica

Il presente lavoro si propone di analizzare la trasposizione cinematografica dalla famosa novella *Doppio sogno* dello scrittore viennese di inizio Novecento Arthur Schnitzler nell'altrettanto celebre e controverso film *Eyes Wide Shut* di Stanley Kubrick.

Quando si riflette sul significato di “traduzione”, normalmente si pensa ad un processo di ricodifica e riespressione di un testo scritto in una lingua, ovvero un sistema naturale, differente da quella del testo originario: questo tipo di traduzione viene denominata “traduzione interlinguistica” (Jakobson 1959: 84), il testo d'origine viene chiamato “prototesto” e il testo d'arrivo viene chiamato “metatesto”. Per “testo” si intende comunemente un insieme di parole con una forma grafica, dotato di una struttura interna che lo rende coerente e coeso (Osimo 2002: 63). Tuttavia, il concetto di traduzione può essere esteso ad un campo decisamente più ampio rispetto a quello della sola traduzione linguistica: se scindiamo il concetto di “testo” dalla sua accezione più comune ed intendiamo con esso semplicemente un sistema di segni qualsiasi, dotato di una struttura interna coerente e coesa, e diamo credito all'estensione del concetto di “lingua” in semiotica a tutti i tipi di

linguaggio extraverbale, come la musica, le arti figurative, il cinema o la pubblicità . Il testo assume così il significato di un processo che implica la presenza di un testo inteso come insieme coerente degli enunciati di qualsiasi sostanza dell'espressione. Così, il racconto di un sogno, la trasposizione cinematografica di un romanzo, la lettura di un testo o anche la scrittura sono esempi di traduzione, nei quali il processo di trasferimento dal prototesto al metatesto avviene coinvolgendo un sistema di segni diversi, di linguaggi diversi: essi sono tutti esempi di "traduzione intersemiotica" (Jakobson 1959: 114). In particolare, la traduzione extratestuale riguarda i casi di traduzione intersemiotica nei quali il prototesto è generalmente un testo scritto e quindi verbale, mentre il metatesto appartiene ad un codice non verbale, ad esempio un'immagine. Dunque, la trasposizione cinematografica di un romanzo costituisce un caso di traduzione intersemiotica extratestuale. Per quanto la letteratura venga tradotta in film da moltissimo tempo, il processo della trasposizione cinematografica è stato paragonato al processo della traduzione interlinguistica relativamente da poco tempo, ed in questo senso è divenuto nuovo oggetto di studio. Di conseguenza, mentre nel campo della traduzione interlinguistica molti studiosi si sono espressi nel tentativo più o meno riuscito di apportare il loro contributo allo sviluppo di un metodo scientifico dei principali cambiamenti traduttivi secondo criteri condivisibili ed applicabili nel modo più ampio possibile, il campo della traduzione filmica resta tuttora costellato di numerosi quesiti senza risposta e di numerose insufficienze nell'analisi del suo linguaggio. A ciò va aggiunta, a mio avviso, un'altra fondamentale considerazione: mentre la traduzione interlinguistica viene solitamente affrontata da traduttori professionali, che sono ben consci del loro ruolo di mediatore linguistico e culturale e dei problemi inerenti all'analisi traduttologica e all'individuazione di una strategia traduttiva da adottare

per ogni singolo caso, la traduzione cinematografica viene affrontata da persone, sceneggiatori e registi, che sono da considerarsi innanzitutto artisti, come gli scrittori, e non certo traduttori: essi compiranno certamente la loro traduzione filmica in base a dei criteri razionali, ma, più sovente, saranno soggetti alle loro ispirazioni o saranno influenzati dal loro personale estro artistico. Dunque, la vera e propria analisi traduttologica nel predetto campo viene svolta per lo più a posteriori, da studiosi della materia che tentano di ricavare una teoria dal caso concreto, ovvero un metodo scientifico valido nel modo più ampio possibile al fine di catalogare i fondamentali cambiamenti traduttivi che avvengono nella trasposizione dal romanzo scritto al film.

Così, ad esempio, lo studioso di semiotica all'università di Peeter Torop ha riconosciuto che nella trasposizione cinematografica di un testo il punto di partenza va ricercato nella scomposizione del testo stesso in parti (Torop 2000: 101). In questo modo, il traduttore dovrà razionalmente intraprendere un processo di scomposizione e di analisi dei singoli elementi che compongono il prototesto, oltre che di ricerca di strategie traduttive e di nuova sintesi che condurranno alla creazione del metatesto, nel caso in oggetto rappresentato dal film. Ma, poiché nella traduzione intersemiotica extratestuale il tipo di codice del prototesto è differente rispetto a quello del metatesto, il traduttore sarà costretto a scomporre il prototesto – ovvero il romanzo (nei suoi elementi costitutivi e a convertire tali elementi nel tipo di codice del quale è composto il metatesto) ovvero il film. Infatti, mentre il romanzo viene fissato sotto forma di parola scritta, il film è costituito dall'immagine, sostenuta dal suono sotto forma di parole o di musica (Torop 2000: 103). Inoltre, a causa delle proprietà intrinseche delle quali è formato il testo filmico, la quantità di sistemi segnici esistenti in un film è davvero notevole. Di

conseguenza, l'analisi traduttologica sarà ancora più complessa ed irta di ostacoli. Dunque, il romanzo è composto da elementi verbali, sintagmatici, paradigmatici, prospettici, ed è inoltre caratterizzato dalla creazione e descrizione di personaggi e temi che si esplicano attraverso fabula, intreccio e spazio, raffigurati però mediante le parole in forma scritta, mentre il film è costituito sì da elementi verbali e dalla ricreazione dei temi, del tempo, dello spazio e dei personaggi con la loro psicologia, i quali però non vengono descritti bensì rappresentati in modo visibile e dunque iconico, ma è anche costituito dall'immagine, che si esplica nelle inquadrature, nei movimenti di macchina, le carrellate, negli effetti speciali, come la dissolvenza incrociata, nella fotografia, luci e colori e poi dal suono sotto forma di dialogo o musica o rumore, ed ancora dal montaggio, col quale viene operata una selezione e combinazione degli elementi filmici in relazione allo spazio e alla durata del tempo della vicenda narrata, ed ancora da elementi scenografici e recitativi (Costa 1985: 65). Infine, così come il romanzo è scritto sulla base dello stile e del pensiero dell'autore, il film viene costruito in base allo stile ed al pensiero del regista che, in tal senso, non è un traduttore ma un vero e proprio artista, ovvero uno scrittore e creatore di testi.

Tutti questi elementi possono essere in altre parole e più brevemente espressi, unificati e spiegati, secondo Torop, nei tre tipi di cronotopo sui quali si fonda e si concretizza l'analisi traduttologica del film: il cronotopo topografico, ovvero le coordinate spazio-temporali all'interno delle quali si muovono sia la storia sia i personaggi, il cronotopo psicologico, che include sia la psicologia dei personaggi sia la psicologia di gruppo, e, infine, il cronotopo metafisico, che corrisponde alla poetica autoriale (Torop 2000: 98). Da tutto ciò si evince quanto sia difficile,

ancor più che in qualsiasi altro tipo di traduzione, creare un metodo scientifico di analisi della traduzione intersemiotica coeso e coerente ed applicabile nel modo più ampio possibile. Di volta in volta ed a seconda dei singoli casi, nella trasposizione cinematografica il traduttore analizza e scompone il prototesto nei suoi elementi costitutivi e in quelli potenziali, decidendo poi per ognuno se sopprimerlo o se e come mantenerlo, ridurlo, modificarlo, amplificarlo o se aggiungere degli elementi nuovi all'interno del nuovo testo. Si tratta di una vera e propria opera creativa, nella quale è difficile stabilire a priori che cosa corrisponda a che cosa. Ogni elemento del prototesto trova un suo corrispettivo traducevole nel metatesto, ma secondo modalità diverse per ogni film e per ogni regista, il quale, come già detto, sceglierà le caratteristiche dominanti da conservare -magari anche modificandole - nel suo metatesto. Inoltre, nel caso della traduzione filmica, è arduo prendere in considerazione anche la ritraduzione nella lingua dell'originale.

1.1.2 La traduzione intersemiotica di Jakobson e la traduzione extratestuale di Torop

Il concetto di traduzione intersemiotica è alquanto recente nel campo della semiotica e degli studi sulla traduzione. È grazie a Roman Jakobson, linguista e filologo russo, che la traduzione intersemiotica entra a pieno titolo nel campo di studi della traduttologia. Il ricercatore, con il suo celebre saggio del 1959 *On linguistic aspects of translation*, imprime un'importante svolta agli studi sulla traduzione, individuando innanzitutto la natura semiotica dell'atto traduttivo. La possibilità di inserire la traduzione nel campo d'indagine della semiotica è di

fondamentale importanza per allargare lo studio della traduzione a processi che venivano fino ad allora considerati estranei ad essa, quali in particolare la riverbalizzazione nella stessa lingua e la trasmutazione in un codice non verbale.

Jakobson lega il concetto di traduzione a quello di interpretazione e distingue tre modi di interpretazione di un segno linguistico, secondo che lo si traduca in altri segni della stessa lingua, in un'altra lingua o in un sistema di simboli non linguistici. Lo studioso russo propone quindi uno schema tripartito, secondo il quale esistono tre grandi categorie di traduzioni: la traduzione endolinguistica o intralinguistica, detta anche riformulazione, che consiste nell'interpretazione dei segni verbali per mezzo di altri segni della stessa lingua; la traduzione interlinguistica o traduzione propriamente detta, che consiste nell'interpretazione dei segni verbali per mezzo di un'altra lingua; la traduzione intersemiotica o trasmutazione, che consiste nell'interpretazione dei segni verbali per mezzo di segni di sistemi segni non verbali (Osimo 2002: 180). Ed è a quest'ultima categoria che appartiene la versione filmica di un romanzo, così come la "traduzione" in dipinto di una poesia.

Il concetto di traduzione intersemiotica viene in seguito ripreso da Peeter Torop nel suo libro *La traduzione totale* (1995). Lo studioso, rifacendosi a Jakobson, parla di traduzione extratestuale, ovvero un processo che abbia come prototesto o come metatesto un testo non verbale scritto, ad esempio una traduzione in cui il prototesto è un testo verbale o scritto, mentre il metatesto è un'immagine o un film.

Nel capitolo concernente la traduzione extratestuale, Torop si sofferma appunto sulla traduzione filmica di un testo verbale, analizzandone le

caratteristiche ed i problemi di traducibilità. L'autore afferma che il critico letterario e il critico cinematografico analizzano un testo suddividendolo in parti. La strutturalità è quindi un segno distintivo del testo. Un testo può essere strutturato basandosi sul linguaggio naturale (lessico, sintassi ecc.), sull'architettura (episodio, capitolo ecc.) o sulla poetica (tempo, spazio, intreccio ecc.). Anche un film, come testo, può essere diviso verticalmente in parola, suono e immagine e orizzontalmente in fotogrammi, episodi, pezzi di montaggio, mentre sul piano della poetica si devono poi prendere in considerazione la luce, il colore, la musica, il montaggio ecc (Torop 2000: 308).

Sulla base di ciò Torop conclude che, la differenza fondamentale tra film e opera letteraria sta nel fatto che la letteratura viene fissata sotto forma di parola scritta, quando invece nel film l'immagine è sostenuta dal suono, sotto forma di musica o di parole. In sostanza, in un film il verbale viene ad essere recepito insieme al visivo. Contraddicendo la semiologia, secondo la quale è la preponderanza del linguaggio verbale sugli altri sistemi segnici è innegabile, Torop afferma che l'unica prerogativa del linguaggio verbale sta nella sua capacità di descrivere gli altri codici. I procedimenti espressivi di ogni linguaggio, di ogni arte, sono diversi, ed ogni linguaggio offre quindi possibilità espressive che gli altri linguaggi non offrono. Il linguaggio non verbale, di conseguenza, oltre ad avere possibilità inferiori rispetto al linguaggio verbale, possiede anche caratteristiche a quest'ultimo precluse. Il cinema, ad esempio, dispone di modalità espressive che possono non essere disponibili in altri tipi di codice, artifici artistici che in letteratura risulterebbero inattuabili. Questa diversità tra i mezzi a disposizione della letteratura e quelli a disposizione del cinema è di fondamentale importanza nel momento in cui si tratta di tradurre un libro in film,

poiché è evidente che il principio di equivalenza viene necessariamente meno e di conseguenza diviene necessario lavorare sul diverso potenziale espressivo dei codici. È del resto indubbio che in qualsiasi processo traduttivo si ha sempre un residuo, come è indubbio il fatto che coesistano sempre quattro componenti: conservazione, modifica, eliminazione e aggiunta di elementi testuali. Anche nella traduzione intersemiotica occorre quindi tener conto fin dall'inizio del fatto che è inevitabile conservare qualcosa dell'originale, ma anche modificare, omettere e aggiungere qualcosa. È perciò necessario impostare una strategia traduttiva che permetta di decidere quali componenti del prototesto sono le più caratterizzanti e quali invece possono essere sacrificate in nome della traducibilità di un'altra parte del testo.

Rispetto alle teorie di Jakobson, Eco spiega:

Nel suo saggio sugli aspetti linguistici della traduzione Jakobson aveva suggerito che vi fossero tre tipi di traduzione; intralinguistica, interlinguistica e intersemiotica. La traduzione interlinguistica è quella che si verifica quando si traduce un testo da una lingua a un'altra, ovvero quando si ha "una interpretazione di segni verbali per mezzo di segni di qualche altra lingua" (e sarebbe la traduzione propriamente detta). La traduzione intersemiotica (e qui stava il tratto più innovativo di quella proposta) è quella in cui si ha "una interpretazione di segni verbali per mezzo di un sistema di segni non verbali", e quindi quando ad esempio di "traduce" un romanzo in film, o una favola in balletto. Si noti che Jakobson proponeva anche di chiamare questa traduzione trasmutazione, e il termine deve darci da pensare - ritorneremo dopo su questo punto. Ma prima Jakobson citava la traduzione intralinguistica, detta anche riformulazione, che sarebbe "una interpretazione di segni verbali per mezzi della stessa lingua".

Questa triplice suddivisione apre la strada a molte altre distinzioni. Come esiste la riformulazione all'interno della stessa lingua, così esistono forme di riformulazione all'interno di altri sistemi semiotici, per esempio quando si traspongono di tonalità una composizione musicale. Parlando di trasmutazione Jakobson pensava alla versione di un testo verbale in un altro sistema semiotico (Jakobson 1960); ma non considerava trasmutazioni tra sistemi altri dalla lingua verbale, come per esempio, la versione in balletto del *Après Midi* di Debussy, la interpretazione di alcuni quadri di un'esposizione per mezzo della composizione musicale "Quadri di un'esposizione" o addirittura la versione di una pittura in parole (ekfrasi).

Però il problema più importante è un altro: Jakobson usava per tre volte, per definire i tre tipi di traduzione la parola interpretazione, e non poteva essere diversamente per un linguista che, pur ponendosi nella tradizione strutturalista, aveva per primo scoperto la fecondità dei concetti peirciani. Questa sua definizione dei tre tipi di traduzione lasciava così vivere un'ambiguità. Se tutti e tre i tipi di traduzione sono delle interpretazioni, non avrà Jakobson voluto dire che i tre tipi di traduzione sono tre tipi di interpretazione, e che quindi la traduzione è una specie del genere interpretazione? Questa sembra la soluzione più ovvia, e che egli abbia insistito sul termine traduzione potrebbe essere dovuto al fatto che scriveva quelle riflessioni per una raccolta di scritti in inglese *On Translation*, in cui gli interessava distinguere tra vari tipi di traduzione dando per implicito che fossero tutte forme dell'interpretazione. Ma nel prosieguo della discussione è parso a molti che Jakobson suggerisse un diagramma:

Traduzione:

Intralinguistica -> riformulazione

Interlinguistica-> traduzione in senso proprio

Intersemiotica-> trasmutazione

Siccome, come vedremo, sotto la rubrica della riformulazione sta una immensa varietà di tipi di interpretazione, a questo punto è facile incorrere nella tentazione di identificare la totalità della semiosi con una continua operazione di traduzione, ovvero di identificare il concetto di traduzione con quello di interpretazione (2004a:225).

1.1.2.1 Le coordinate cronotopiche

Per realizzare una traduzione filmica di un testo verbale, il traduttore intersemiotico deve compiere un'operazione di suddivisione dell'originale in parti per trovare per ciascuna di esse un traducevole. In sostanza, è necessario decidere a quali elementi della composizione filmica affidare la traduzione di taluni elementi stilistici o narratologici dell'originale e in seguito ricomporre tali parti ricreando la coesione e la coerenza del testo.

Nell'analisi del testo, secondo Torop, è di primaria importanza l'ambito del cronotopo, le coordinate culturali di un testo, ossia spazio, tempo e cultura da cui è generato o per cui è tradotto. Compiendo un'analisi dei cronotopi dell'originale il traduttore può stabilire la dominante del testo, e puntare sul risultato di tale analisi per impostare le strategie traduttive.

Le coordinate cronotopiche permettono, infatti, di stabilire le relazioni diatopiche, diacroniche, psicologiche, culturali tra lettore modello del prototesto e lettore modello del metatesto, di analizzare il mondo soggettivo dei personaggi e il mondo funzionale creato dall'autore. All'interno di un film è possibile distinguere tre differenti livelli cronotopici:

In primo luogo il cronòtopo topografico, che riguarda lo spazio e il tempo dell'intreccio, spazio e tempo con i quali lo spettatore entra in contatto durante l'azione. In questo cronòtopo si muovono i personaggi, il cui comportamento, linguaggio ecc., ne riflettono la soggettiva relazione con spazio e tempo. L'analisi di questo cronòtopo include anche le varietà di lingua della narrazione e del narratore nello svilupparsi degli intrecci che costituiscono la trama;

In secondo luogo il cronòtopo psicologico, che riguarda l'aura espressiva dei personaggi, nonché il loro mondo, la loro autostima e la loro valutazione degli altri e degli eventi. L'aura espressiva del personaggio è la coerenza percettiva con cui viene descritto. Ciò comporta coerenza descrittiva da parte dell'autore, ma anche del traduttore: senza questa, il lettore non riesce più a focalizzare il personaggio con la chiarezza con cui viene presentato nel prototesto. In questo cronòtopo rientra quindi tutto ciò che concerne la psicologia dei personaggi e la sua espressione letteraria.

Per ultimo il cronòtopo metafisico, un cronòtopo concettuale, che riguarda la visione dell'autore. L'autore ha infatti una sua interpretazione del cronòtopo, che si riflette nel suo mondo estetico, plasmato in un lessico che è peculiare rispetto a quello di ogni altro autore. Possono quindi essere presenti parole preferite, ricorrenti, immagini, visioni di mondo particolari o caratteristiche lessicali di una corrente letteraria, che naturalmente devono essere riconoscibili. Questi tre cronòtopi possono esistere separatamente e costituire un insieme, o uno di essi può risultare dominante rispetto agli altri.

1.1.2.2 Le traduzioni filmiche : il processo traduttivo

Come già detto in uno dei paragrafi precedenti, nella traduzione intersemiotica il tipo di codice del prototesto è diverso dal tipo di codice del metatesto. La strategia traduttiva consiste dunque nell'analizzare il prototesto nei suoi vari elementi costitutivi, decidere per ognuno se eliminarlo, conservarlo o modificarlo ed infine ripensare il testo mediante gli strumenti a disposizione nel tipo di codice del metatesto. La fase sintetica finale di ricomposizione dei diversi elementi nel metatesto ha come punto fondamentale la coesione e la coerenza del metatesto. Ma il processo traduttivo appena descritto non riguarda però solo la traduzione intersemiotica, ma, al contrario, accomuna tutti i vari tipi di traduzione. Analizziamolo quindi con più attenzione.

Il processo traduttivo è scomponibile in due diverse fasi, la fase di analisi e la fase di sintesi. La prima prevede la lettura e l'analisi del testo di partenza, il prototesto, al fine di individuarne la dominante, ossia un elemento che costituisca la caratteristica principale attorno alla quale si costruisce l'identificazione dell'intero testo, e le possibili dominanti del metatesto, ossia gli aspetti più facilmente traducibili e più importanti da tradurre nella cultura ricevente. Il traduttore deve quindi concentrarsi sulla distinzione tra elementi neutri ed elementi specifici, distinzione da compiere valutando il contesto culturale (rimandi intertestuali), il contesto poetologico del singolo autore (rimandi intratestuali) e gli elementi verbali immediatamente precedenti e successivi all'elemento in questione (co- testo). Il traduttore privilegerà certi aspetti del prototesto e ne porrà altri, considerati secondari, in secondo piano. In questa fase è poi necessario individuare anche il residuo traduttivo e sviluppare una

strategia per una resa di tale residuo al di fuori del testo tradotto: una resa metatestuale.

La seconda fase consiste nella stesura vera e propria del testo tradotto, il metatesto. È la fase di sintesi, in cui il traduttore proietta il prototesto su un lettore modello, ossia quello che secondo il traduttore potrà essere il lettore tipo del metatesto, il destinatario immaginato dall'autore. Il processo traduttivo può inoltre essere incentrato sulla fase di analisi (e quindi la dominante della traduzione è l'attenzione per l'autore del prototesto) o sulla fase di sintesi (e allora la dominante della traduzione è l'attenzione per il lettore modello del metatesto). Il processo traduttivo può quindi orientarsi verso due diversi poli, quelli che il ricercatore israeliano Gideon Toury (1995:53-69) chiama “principio di adeguatezza” e “principio di accettabilità”. Secondo la strategia dell'adeguatezza la dominante del metatesto è la resa del prototesto in quanto tale e non la facilità di ricezione del metatesto secondo i canoni della cultura ricevente. Le traduzioni di questo tipo sono quelle che danno un buon apporto allo scambio tra culture, poiché conservano molto di ciò che è culturospecifico dell'originale. Secondo la strategia dell'accettabilità, invece, la dominante del metatesto non è il prototesto, ma la facilità di ricezione del metatesto secondo i canoni della cultura ricevente. Queste traduzioni, al contrario delle precedenti, non danno un grande apporto alla cultura ricevente in quanto molto di ciò che è culturospecifico del prototesto viene modificato.

1.2 IL LIBRO DI SCHNITZLER: *DOPPIO SOGNO*

1.2.1 Schnitzler, i sogni e il suo rapporto con Freud

Arthur Schnitzler nasce a Vienna il 15 maggio 1862. La sua è una famiglia di origine ebraica assimilata alla società borghese della capitale. Nel 1885 consegue la laurea in medicina e inizia la pratica in ospedale. Durante gli studi universitari emerge però la sua inclinazione letteraria e il giovane Schnitzler entra nel mondo letterario viennese frequentando il famoso caffè Griensteidl, dove si riunivano gli scrittori del gruppo Jung Wien (Giovane Vienna), di cui facevano parte H. Bahr, H. von Hofmannsthal e R. Beer-Hofmann. Nel 1886 entra come medico subalterno al Policlinico di Vienna nel reparto di psichiatria del professor Theodor Meynert, uno dei maestri di Sigmund Freud. Comincia a pubblicare regolarmente poesie, schizzi e aforismi nelle riviste *Deutsche Wochenschrift* e *An der schönen blauen Donau*. Nel 1888 fa stampare a sue spese la sua prima opera teatrale, l'atto unico *Das Abenteuer seines Leben* (*L'avventura della sua vita*). Fra il 1888 e il 1893 scrive *Anatol*, un ciclo di sette brevi episodi in un atto, intrecciate l'una all'altra, che descrivono diversi momenti della vita di un elegante e frivolo damerino viennese.

Alla morte del padre, nel 1893, lascia l'impiego ospedaliero e apre uno studio medico privato. Inizia anche a scrivere brevi racconti, ma il suo interesse è in questo periodo legato maggiormente al teatro. Nel 1895 viene rappresentato al Burgtheater di Vienna *Liebelei* (*Amoretto*), che consacra Schnitzler come autore teatrale. Il consenso ottenuto con la sua vena distaccata, elegante, ironica e malinconica allo stesso tempo, lo induce ad abbandonare definitivamente la medicina per la letteratura.

Nel 1900 pubblica il primo racconto vero e proprio *Leutnant Gustl* (*Sottotenente Gustl*), che costituisce il primo esempio nella letteratura tedesca di opera narrativa condotta esclusivamente secondo la tecnica del monologo interiore. Tuttavia l'importanza della novella non va vista solo nella novità della realizzazione stilistica, ma anche nella sintesi fra elemento tecnico-formale e analisi psicologica. *Leutnant Gustl* è il primo di una serie di racconti e romanzi in cui lo scrittore ritrae la condizione di autodistruttiva e alienante solitudine dell'individuo nella società moderna. Nel 1903 va in scena a Monaco di Baviera *Reigen* (*Girotondo*) scritto tre anni prima e mai pubblicato, provocando un notevole scandalo per il presunto cinismo con cui vengono rappresentati i rapporti tra cinque uomini e altrettante donne che sono uniti da un filo comune. Con questa commedia Schnitzler cerca di esaminare i problemi delle relazioni tra uomini e donne, attraverso un'analisi profonda e spietata delle motivazioni che sono all'origine delle azioni umane, le complicazioni della vita erotica e la paura della morte. Il testo teatrale viene pubblicato dopo pochi mesi dalla rappresentazione, riportando un successo di vendite strepitoso. Considerata uno schiaffo all'etica borghese, nel 1904 ne viene vietata la pubblicazione in Germania. Nel 1905 viene messo in scena *Zwischenspiel* (*Intermezzo*). Nei primi anni del novecento riprende il suo interesse per la prosa e nel 1908 pubblica il romanzo *Der Weg ins Freie* (*Verso la libertà*), che fotografa la situazione della borghesia liberale ebraica alle soglie del novecento. Ma non dimentica il teatro e nel 1912 debutta *Professor Bernhardt* (*Il professor Bernhardt*), dramma che scandaglia temi politico-sociali e la difficoltà dell'ebraismo liberale al quale anch'egli apparteneva. Nel 1913 pubblica *Frau Beate und ihr Sohn* (*Beate e suo figlio*), nel 1917 pubblica *Doktor Gräsler, Badearzt* (*Il dottor Gräsler medico termale*) e nel 1918 *Casanovas Heimfahrt* (*Il ritorno di Casanova*). L'autore, molto attratto dalla vita dell'avventuriero

veneziano, ne fece il protagonista di opere di invenzione che però riuscivano a rendere con grande precisione introspettiva il carattere del personaggio. Nel 1922 incontra Sigmund Freud. Nel 1924 pubblica la sua prosa più famosa, *Fräulein Else* (*La signorina Elsa*), raffinato monologo interiore che si conclude col suicidio. Tra il 1925 e il 1926 esce, pubblicato su una rivista, *Traumnovelle* (*Doppio sogno*). L'autore inizialmente voleva chiamarlo *Doppelnovelle* (*Doppia novella*), ma poi decise per *Traumnovelle*, probabilmente per rendere un'assonanza con il primo libro di Sigmund Freud *L'interpretazione dei sogni* (in tedesco: *Die Traumdeutung*), dati i rapporti tra i due autori. La traduzione fedele dal titolo in tedesco è *Novella del sogno*, titolo che si è mantenuto fedele nella traduzione in spagnolo con *Relato soñado*. Il titolo in Italiano invece viene modificato in *Doppio Sogno* alla luce della prima traduzione di Giuseppe Farese. Le parole doppio sogno racchiudono in sé un aspetto profondo della storia dei due protagonisti della novella ma non resta fedele al titolo originale. Potrebbe giustificarsi tale traduzione con la teoria peirciana pensando non ad una equivalenza di parole ma in un'equivalenza di reazioni e significati successivi a tali parole. Nel 1928, il dramma. La figlia Lili si toglie la vita. Un gesto inspiegabile per il padre, un durissimo colpo che segnerà molto lo scrittore, il quale smette quasi completamente di scrivere. In quell'anno esce il romanzo *Therese. Chronik eines Frauenlebens* (*Therese*) e solo alla fine decide di dare alle stampe il racconto *Flucht in die Finsternis* (*Fuga nelle tenebre*), che aveva finito nel 1917. Tre anni dopo, il 21 ottobre, Schnitzler muore, a Vienna, per un ictus. Le tragedie che lo toccarono negli ultimi anni (la guerra del 1914, il suicidio a Venezia della figlia diciannovenne e la morte dell'amico e compagno di studi Hofmannsthal) segnarono ulteriormente la sua opera, già di per sé venata dalla stanchezza per la vita e dall'attrazione per la morte.

1.2.2. L'interesse per la psicoanalisi

Dai suoi romanzi e racconti si evince chiaramente l'interesse per la psicoanalisi. La grande notorietà e il successo che lo accompagnarono in vita provocarono un interesse per lui e la sua opera da parte di Sigmund Freud, il quale confessò di aver evitato Schnitzler fino al 1922 per una specie di "timore del sosia". Di fatto, l'opera di Freud sembra aver influenzato notevolmente la produzione di Schnitzler. I due si frequentarono poco ma si scambiarono varie lettere. In una di queste Freud si chiede come Schnitzler avesse potuto conseguire conoscenze che a lui stesso erano costate anni di studi e sacrificio sul campo. Lo scrittore viennese si dissocia dalle teorie freudiane, poiché per lui analizzare e studiare la mente, significa cercare di ordinare e organizzare qualcosa che è per natura irrazionale. Egli è incapace di ordine. La visione del mondo schnitzleriana non garantisce certezze e sicurezze, in quanto l'epoca nella quale egli si trova a vivere è caratterizzata da eventi precari che destabilizzano la sua esistenza. Egli cerca di analizzare a fondo la realtà nella quale è immerso con quello sforzo intellettuale che vuole arrivare a conoscere la vera essenza dell'uomo. Gli scritti di Schnitzler Sulla psicoanalisi sono costituiti da rapide annotazioni, aforismi, trascrizioni di sogni e appunti di diario che si presentano come testi di natura prevalentemente frammentaria. È come se l'incompletezza di questo materiale facesse trapelare interrogativi irrisolti. Già a partire dall'Interpretazione dei sogni lo scrittore viennese dimostra di avere molte perplessità nella codificazione dei simboli onirici e anche qualche dubbio sul metodo adottato per scoprire la profondità dell'inconscio. Tuttavia prima di parlare delle critiche che Schnitzler rivolge all'opera di Freud, è bene chiarire il punto di vista del fondatore della psicoanalisi.

Nell'Interpretazione dei sogni Freud spiega che il sogno non è l'inconscio, ma una delle sue rappresentazioni più fedeli e generalizzate. Esso costituisce il tessuto su cui il lavoro analitico procede nel suo sforzo di rendere comprensibile e motivato ciò che di primo acchito si presenta come assurdo, caotico ed impreciso. Intorno al sogno si dispone lo studio della psicoanalisi. Contrariamente a quanto ritiene Schnitzler, che considera il sogno un disturbo del sonno, per Freud lo scopo immediato della attività onirica è quello di proteggere il sonno dall'irruzione degli stimoli interni ed esterni che potrebbero disturbarlo. Ma, mentre contro gli stimoli esterni (rumori e luci) la nostra percezione che accompagna il sonno innalza una barriera protettiva, gli stimoli interni acquistano maggiore vigore per l'indebolimento e l'allentamento della censura. La censura è una funzione psichica che si frappone tra il sistema inconscio e quello preconsciouso-conscio. Poiché i desideri inconsci vanno verso la coscienza mettendo in pericolo il sonno, la censura interviene tentando un accordo fra le due parti. Da un lato, infatti, consente di soddisfare i desideri inconsci servendosi della forma onirica, dall'altro fa in modo di mantenerli mascherati così che risultino accettabili dalla zona conscia della psiche, la quale non cessa mai di esercitare una certa vigilanza. La censura opera così una forma di compromesso fra le due istanze. La funzione della censura sottopone i desideri a una deformazione che li rende più o meno irriconoscibili. Quello che il paziente porta in analisi non è dunque il sogno, ma il ricordo di un'esperienza onirica successivamente organizzata in un discorso, tradotta in un linguaggio che si presenta carico di contraddizioni. Dal canto suo Schnitzler scrive:

La psicoanalisi ha ampliato la conoscenza della psiche, inducendo a ricercare entro profondità in precedenza inesplorate per la forza delle convenzioni, tal volta anche per un fatto di gusto, assai spesso

per viltà o paura. Ma ha commesso l'errore di indugiare in queste profondità più a lungo di quanto fosse utile e necessario, rovistando senza posa (Schnitzler 2001: 15).

Con molta probabilità quando Schnitzler dichiara che la psicoanalisi ha ampliato la conoscenza della psiche, si riferisce all'interpretazione freudiana dei sogni. La profondità in precedenza inesplorata di cui egli ci parla qui è sicuramente l'immagine onirica che prende forma durante il sonno. Secondo Schnitzler la psicoanalisi ha commesso l'errore di scomporre e ricomporre la visione onirica in modo eccessivamente dettagliato, indugiando troppo a lungo su quello che Freud chiama il contenuto latente. Nel suo modo di intendere l'interpretazione dei sogni, Schnitzler ignora la distinzione freudiana tra contenuto manifesto e contenuto latente, omologando il sogno all'inconscio, senza considerare invece che esso ne è soltanto una rappresentazione. Il sogno è per Freud l'appagamento sostitutivo di un desiderio sessuale rimosso, che la censura trattiene sbarrandogli in questo modo l'accesso alla coscienza. La presenza del desiderio è quindi avvertita in forma mascherata e deformata. Freud, secondo il quale la funzione principale dell'apparato mentale è soprattutto quella di proteggere la coscienza dagli istinti e dalle pulsioni, era giunto alla descrizione di un modello della mente in cui vengono individuati tre sistemi: l'inconscio, il preconscious e la coscienza. Il drammaturgo viennese afferma invece:

Simili, ma ancora più difficili da tracciare, sono i confini tra conscio e inconscio, responsabilità e irresponsabilità. E qui purtroppo l'impulso a rendere incerti i confini è molto più grande" (Schnitzler 2001:16).

Il sogno è la realizzazione di un desiderio inconscio rimosso, anche se la sua riuscita è sempre parziale a causa dell'esistenza di un conflitto tra

conscio ed inconscio. Nello scritto *L'interpretazione dei sogni* (1899), Freud specifica che i contenuti dell'inconscio sono costituiti dalle rappresentazioni delle pulsioni:

Sono numerosissimi gli esempi che dimostrano come un desiderio represso di giorno si faccia strada nel sogno; potrei aggiungerne qui uno semplicissimo. I sogni infantili non consentono dubbi di sorta sul fatto che un desiderio irrisolto di giorno possa suscitare il sogno. Ma non bisogna dimenticare che in questo caso si tratta del desiderio di un bambino, di un impulso di desiderio che ha la forza propria della sfera infantile. Ho gravi dubbi sul fatto che nell'adulto un desiderio inappagato di giorno basti a creare un sogno. Mi sembra piuttosto che col progressivo dominio delle nostre pulsioni da parte dell'attività di pensiero, rinunciando sempre più alla formazione o alla conservazione di desideri intensi quanto quelli che abbiamo conosciuto da bambini, perché ci sembrano inutili (1997: 333).

Secondo la teoria freudiana, determinati ricordi, sogni e rappresentazioni di desideri sono attivamente cancellati dalla coscienza, o meglio, tenuti fuori dall'ambito della consapevolezza, cioè rimossi, perché il loro contenuto è ritenuto moralmente inaccettabile dall'Io del soggetto. Questo avviene in quanto si tratta di ricordi, sogni e fantasie che, avendo un contenuto sessuale inammissibile, oppure in qualche caso aggressivo, non fanno parte di quell'universo mentale che è riconosciuto come legittimo dal soggetto interessato e dalla sua cultura. Questo mascheramento delle pulsioni è l'effetto del cosiddetto lavoro onirico. Ed è proprio in questo alternarsi di desideri inconsci, preconsoci e consoci che, come vedremo meglio più avanti, oscilla *il Doppio Sogno* schnitzleriano. La novella vuole essere un racconto sulle relazioni pericolose tra questi tre stati dell'anima. Schnitzler mise in prosa ciò che Freud aveva teorizzato; il sogno, la realtà e la menzogna che sono parte

integrante della vita di ognuno di noi. Tuttavia Schnitzler è convinto che distinguere ciò che è conscio da ciò che non lo è sia molto difficile, in quanto è impossibile controllare l'istinto dell'uomo. Ed è appunto questa parte pulsionale, secondo Schnitzler, a rendere incerti i confini tra conscio ed inconscio:

L'inconscio è infatti un territorio molto esteso, e in questo territorio ci sono più interruzioni ed intrichi di strade di quanto gli psicoanalisti sospettino. Esistono probabilmente altri complessi, e in parte anche diversi, rispetto a quelli di cui si parla continuamente. Solo che essi ricorrono più raramente di quanto affermino gli psicoanalisti. Gli analisti si appellano continuamente, nella loro enunciazione e nei loro dogmi, all'interpretazione dei sogni, ma intraprendendo quella stessa interpretazione sulla base dei loro dogmi (Schnitzler 2001: 18).

Inoltre per Freud desideri e pulsioni nascono da bambini. Il bambino (maschio) rivolge verso i genitori desideri sia amorosi sia aggressivi: al desiderio sessuale di possedere la propria madre corrisponde quello aggressivo di eliminare il padre, vissuto come rivale. La tragedia mette in scena, congiuntamente, l'appagamento del desiderio (sposare la madre e uccidere il padre) con la sua proibizione di soddisfarlo (la cecità e la morte). Gli effetti che essa genera negli spettatori, sembrano a Freud la prova che la tragedia di Edipo coinvolge ciascuno di noi.

Secondo le mie ormai numerose esperienze, i genitori hanno la parte principale nella vita psichica infantile di tutti i future psiconevrotici: amore per l'uno, odio per l'altro dei genitori, fanno parte di quella riserva inalienabile di impulsi psichici che si forma in quel periodo ed è così significativa per la semeiologia della futura nevrosi. Non credo però che gli psiconevrotici si differenzino molto a questo riguardo da altri uomini che rimangono normali, nel senso che

riescano a creare qualche cosa di assolutamente nuovo e loro peculiare. E' molto più probabile, ed è comprovato da osservazioni occasionali in bambini normali, che anche in questi sentimenti di amore e di odio verso i genitori essi ci facciano distinguere più chiaramente, per semplice ingrandimento, ciò che accade in modo meno chiaro e meno intenso nella psiche della maggioranza dei bambini. A sostegno di questa conoscenza, l'antichità ci ha tramandato un materiale leggendario, la cui incisività profonda e universale riesce comprensibile soltanto ammettendo un'analoga validità generale delle premesse anzidette, tratte dalla psicologia infantile (Freud, 1997: 247).

Se non nella realtà, almeno nella immaginazione, ogni bambino ha sognato di uccidere il padre e prenderne il posto accanto alla madre. Schnitzler non accetta l'idea della universalità del complesso edipico come fatto normale della vita psichica inconscia e lo considera solo come uno stato psichico patologico. Anche se una prima enunciazione del complesso di castrazione risale al 1908, è solo negli anni venti che il problema acquista rilievo negli studi psicoanalitici. Freud ne tratta in maniera diffusa in *Inibizione, sintomo e angoscia*, che Schnitzler aveva avuto in dono dall'autore nel 1926. È probabile che l'osservazione di Schnitzler risalga a qualche anno prima, altrimenti non si spiegherebbe il motivo per il quale egli ritiene che tali complessi appartengano solo ed esclusivamente a stati psichici patologici. Infatti Freud (come sappiamo) ha ben spiegato le cause che provocano tali condizioni e nel breve ma intenso saggio del 1924, *Il tramonto del complesso edipico*, ha chiarito il perché questa vicenda termina con la rimozione. Freud avanza l'ipotesi che il bambino, ad un certo punto, abbandoni i legami sessuali familiari perché così esige il ritmo dello sviluppo ereditario, allo stesso modo per cui, a sette anni, cadono i denti da latte. Il complesso di Edipo svanisce, quindi, perché la sua stagione è finita e perché, nel conflitto tra interesse

narcisistico (il timore della castrazione) ed investimenti libidici sugli oggetti parentali, prevale il primo. Gli investimenti oggettuali, abbandonati e rimossi, vengono sostituiti dalle identificazioni. Preso atto della sua inferiorità nei confronti dell'adulto, il bambino reagisce identificandosi con l'aggressore, che viene in un certo senso da lui assimilato. L'autorità paterna, fatta propria, costituisce il nucleo del Super-io, la zona psichica che rappresenta il sistema dei valori e dei divieti introiettati. Il Super-io è quindi l'erede del complesso edipico. È possibile che Schnitzler avesse letto questo scritto nel 1926 e che successivamente, in netto contrasto con le motivazioni esposte da Freud, in quanto ritenute troppo assolute e date per acquisite, egli abbia deciso di fornire un suo personale contributo affermando che il complesso edipico è una condizione che si sviluppa solo in certi individui. Schnitzler dice che l'errore della psicoanalisi è proprio quello di generalizzare e di attribuire ad un determinato sintomo una risposta sempre valida. Secondo lo scrittore viennese, questa disciplina troppo spesso trascura invece di considerare il medioconscio. Il medioconscio di cui ci parla Schnitzler non ha niente a che vedere con l'attività psichica descritta da Freud. Esso è una rappresentazione, originata dalla fantasia, in cui l'individuo si trova sospeso tra realtà e non realtà, in una condizione che si definirebbe surreale. Il medioconscio è un atteggiamento dell'uomo che lo porta a trasformare la sua quotidianità in qualcosa di stravagante e che si avvicina, in qualche modo, ai suoi sogni e quindi ai suoi desideri nascosti nell'inconscio. Secondo il suo punto di vista la psicologia prende in considerazione più delle metafore che delle realtà psichiche. Detto questo, sappiamo che Freud individua tre sistemi che compongono l'apparato psichico: l'Io, l'Es e il Super-io. Secondo Schnitzler tale distinzione risulta ingegnosa ma artificiale, in quanto non c'è un Io senza Super-io e senza Es, poiché tutti e tre si completano a

vicenda e si sostengono l'un l'altro. A partire dagli anni venti, Freud distingue infatti non più soltanto un inconscio, un preconscious e un conscio, quanto soprattutto un Es e un Io al quale egli collega un Super-io. Per quanto egli non dia mai di questi tre concetti definizioni esaurienti (al contrario di ciò che pensa Schnitzler), essi possono comunque essere spiegati. L'Es è l'istanza psichica più profonda e più distante dalla coscienza, dal senso della realtà e dalle regole della vita civile. A questo proposito nel 1922 Freud scriverà: "Dov'era l'Es deve diventare Io" (Freud 1983: 23), intendendo così che lo scopo della psicoanalisi è quello di far emergere ciò che per lungo tempo è rimasto nascosto nel nostro inconscio. L'Io, parafrasando Freud, è quella parte dell'Es che è stata modificata dalla vicinanza e dall'influsso del mondo esterno. Il Super-io, come abbiamo già visto, esprime il timore infantile di un genitore punitivo e la convinzione di una propria autosufficienza morale. Freud osserva:

Il povero Io serve tre padroni severi, e si dà da fare per mettere d'accordo le loro esigenze piene di pretese. Queste sono sempre divergenti e spesso sembrano essere inconciliabili; nessuna meraviglia se l'Io fallisce tanto spesso nel suo compito. I tre tiranni sono: il mondo esterno, il Super-Io e l'Es. Il poveretto si sente stretto da tre parti, minacciato da tre specie di pericoli, ai quali reagisce, in caso estremo, sviluppando angoscia (1983: 18).

L'intento freudiano, al contrario di quanto sostiene il drammaturgo, non mi pare sia quello di teorizzare una divisione netta tra queste tre istanze psichiche, anzi egli sottolinea proprio che il compito dell'Io è quello di fare da intermediario fra l'Es e la realtà esterna sotto la supervisione del severo Super-io. Probabilmente Schnitzler rimarca questa distinzione, che pensa sia propria del metodo psicoanalitico, in quanto non riesce a

comprendere la finissima analisi freudiana sui meccanismi delle tre attività psichiche che caratterizzano la mente umana. Più volte Schnitzler parla di conscio, subconscio ed inconscio, riferendosi ad essi non tanto come ad attività della psiche, bensì come ad atteggiamenti che l'uomo assume in determinate situazioni. Come sappiamo, egli ricorre più volte al concetto di medioconscio, affermando che:

Il totalmente conscio è raro, ma anche il totalmente inconscio, nel senso che sarebbe davvero necessaria la magia psicoanalitica per renderlo conscio. Esso è molto più raro di quanto oggi si ritenga. La psicoanalisi parla di coscienza e di subconscio, ma troppo spesso trascura di considerare il medioconscio (Schnitzler 2001: 17).

Il medioconscio è una fonte sempre a disposizione e si presenta ambivalentemente come la chiave per accedere al conscio e l'abisso per precipitare nell'inconscio. Una specie di territorio intermedio fluttuante tra conscio ed inconscio. Il medioconscio è la grande regione nella quale si muovono le riflessioni analitiche di Schnitzler, è una zona della psiche in cui appare visibile la fragilità della condizione umana. Egli sostiene che la psicoanalisi, contrariamente a quanto si è soliti credere, agisce con maggiore frequenza sul medioconscio che non sull'inconscio. Ma che cosa intende Schnitzler con il termine medioconscio? Esso rappresenta una zona segreta della psiche, un territorio sconosciuto ed inesplorato dalla psicoanalisi e per tale motivo inaccessibile all'uomo comune. Probabilmente Schnitzler voleva dirci che il medioconscio riguarda unicamente gli artisti. Questa "terra di nessuno" appartiene agli artisti e consente loro di entrare nelle zone più misteriose e nascoste della nostra vita. Il medioconscio è il simbolo della fragilità dell'artista e permette a Schnitzler di dimostrare la facilità con la quale i suoi protagonisti tentennano fra una situazione conscia e una inconscia. Secondo il punto

di vista di Reinhard Urbach, il drammaturgo viennese si è impegnato ad osservare i comportamenti umani più che a scoprire le cause che generano tali atteggiamenti. Per Urbach il teatro schnitzleriano nasconde un intento didattico, cioè insegna più il ‘come’ del ‘perché’, arrivando a sostenere che Schnitzler sia più vicino all’etologia che alla psicoanalisi. Afferma infatti che “La maschera è il suo tema preferito, non lo smascheramento” (Urbach 2001: 24).

In *Doppio Sogno* egli sposta continuamente i limiti tra conscio ed inconscio, in modo tale che ognuna di queste sfere confluisce continuamente nell’altra. La tematica onirico-surreale di *Traumnovelle*, scritta tra il 1921 e il 1925, esercita una particolare attrazione sul lettore e lo induce, quasi naturalmente, a guardare alla psicoanalisi come al suo più vicino ed inevitabile modello. Ipotizzare una minima dipendenza di Schnitzler da Freud, significa non tanto falsare la sostanza del rapporto che li accomuna, quanto fraintendere le reali intenzioni dell’autore di *Doppio Sogno*. Schnitzler infatti, sebbene conosca l’Interpretazione dei sogni, legga ed apprezzi molto gli scritti di Freud, mantiene sempre una notevole distanza critica nei confronti del suo geniale concittadino e delle teorie psicoanalitiche. Anche Freud riconosce a Schnitzler grandi capacità d’indagatore della psiche umana, ma stabilisce al tempo stesso una netta differenza fra “l’intuizione” o “raffinata autopercezione” dello scrittore e il “faticoso lavoro” dello scienziato.

1.2.3. Il romanzo: analisi dell'opera e visione oltre il racconto

Tutti i romanzi di Schnitzler sono influenzati dai suoi studi di medico e psicanalista. L'autore era particolarmente affascinato dal problema dell'inconscio e dall'interpretazione dei sogni. Riteneva che esistesse un ostacolo di fondo nel linguaggio dell'inconscio, cioè quello della traduzione, della trasposizione da un elemento somatico alle parole e alla scrittura. Nell'interpretazione dei sogni il "sogno" si presenta come un geroglifico, che va interpretato e poi riscritto. Questa trasposizione è possibile soltanto ricorrendo alle parole. Schnitzler pensa perciò che la psicanalisi sia un atelier di letteratura, creatrice di nuovi discorsi. Chiunque sia sotto analisi si trova in una situazione di monologo interiore, e ogni psicanalista finisce per "tradurre" ciò che gli viene raccontato (Le Rider 2003: 70). Nel libro *Doppio sogno* Schnitzler ripropone questa situazione di monologo e traduzione dei sogni nei due protagonisti.

Il romanzo di Schnitzler si apre con una scena familiare: la figlia di Albertine e Fridolin legge ad alta voce, prima di andare a dormire, un racconto delle *Mille e una notte*. Questa è una scena ambigua (poiché poco dopo il lettore si accorge che la famiglia apparentemente unita è in realtà minata dall'incomprensione tra i coniugi) eppure sintetizza il tema del racconto: siamo sulla soglia del sonno e del sogno, ma anche della finzione – in quanto si tratta di un sogno in stato di veglia. I coniugi, la sera prima e fino alle prime ore del mattino, erano stati insieme ad un ballo in maschera dove Fridolin aveva incontrato una ragazza molto attraente, disponibile a cedere alla seduzione. Albertine e Fridolin stimolati dalla festa, scaturiscono, una volta a casa, una conversazione

dove evocano certi temi ricorrenti che ritorneranno nei sogni di Albertine.

Uno di questi è il tema dell'incontro con un'amante sconosciuto, che si ripete nel ballo in maschera, si ripeterà nel "sogno" di Fridolin, e di nuovo in una maschera che ritrova al suo ritorno sul suo cuscino. Albertine e Fridolin rievocano le loro vacanze al mare in Danimarca. Entrambi avevano desiderato una relazione adulterina, che tuttavia non si era concretizzata. Il libro parte proprio da questo desiderio che moglie e marito hanno avuto: vivere un'avventura erotica e essere infedeli. Albertine è pronta per prima a raccontare di un incontro con un giovane straniero. Dice di aver provato per questo uomo un'attrazione così forte che a un suo solo cenno sarebbe stata pronta a sacrificare la sua famiglia per lui. Allo stesso tempo sentiva che Fridolin le era "più caro che mai". Il suo desiderio non si attua perché lo sconosciuto riparte improvvisamente, dopo aver ricevuto un telegramma. Anche Fridolin ammette di aver avuto un incontro in Danimarca: una mattina, passeggiando in spiaggia, vede una ragazzina nuda sulla porta di una capanna. Anche lui subisce il fascino erotico della giovane, ma vince il suo istinto di aggressione e si allontana. Anche l'avventura di Fridolin non porta conseguenze, perché è accaduta nell'ultimo giorno di permanenza.

Il racconto di queste avventure non porta, però, a una vera spiegazione tra i due. Nessuno dei due è stato realmente messo alla prova, nessuno dei due sa dire come si comporterebbe in una situazione simile. Il dubbio che il loro matrimonio sia un risultato del caso e che possa essere messo in pericolo in ogni momento da incontri fortuiti si insinua in loro. In questa situazione si fanno delle reciproche confessioni: Fridolin dice che

“in ogni donna che credeva di amare ha sempre cercato lei”, Albertine gli ricorda il loro primo incontro, all’epoca del loro fidanzamento. Cosa sarebbe successo se lei avesse conosciuto un altro uomo?

Con questa domanda si chiude la prima parte del racconto e l’attenzione dell’autore si rivolge a Fridolin, accompagnandolo nel suo avventurarsi nel pericolo, nel piacere e nella morte. Fridolin, che di professione fa il medico, viene chiamato a casa da un suo paziente, un consigliere, che al suo arrivo trova già morto. Il consigliere è stato colpito da un infarto e Fridolin si limita a dire poche parole di circostanza alla figlia, Marianne, la quale, ai piedi del letto di morte del padre, gli confessa di nutrire una passione segreta per lui.

Fridolin comincia a provare amarezza per sua moglie e rancore per il suo “amante” danese, ma il proposito di vendicarsi con un tradimento non prende corpo perché la confessione di Marianne lo lascia indifferente.

Dopo la visita a casa del consigliere, Fridolin non torna a casa. La sua inquietudine lo porta a proseguire la passeggiata notturna. Camminando ripensa a sua moglie, al lavoro che lo aspetta il giorno dopo, ma il suo mondo e la sua stessa famiglia gli appaiono sempre più spettrali e lontani. Per strada incontra un gruppo di studenti, e uno di loro gli assesta volutamente una gomitata. In preda alla paura, Fridolin non si batte, ma il pensiero del duello gli richiama alla mente la figura del giovane danese, verso il quale prova un odio fortissimo e che ucciderebbe con vero piacere. Più Fridolin si inoltra nelle profondità della città e della sua anima più perde il senso della realtà. Si sente libero da ogni responsabilità e, quando una giovane prostituta lo invita a seguirla, si ritrova quasi senza volerlo nella sua camera. L’incontro con

la prostituta, però, si risolve in maniera inaspettata: dopo essersi trattenuto dal baciarla per paura di contrarre malattie è pervaso da un ondata di passione “l’attirò a sé, la corteggiò come si fa con una donna amata” (Schnitzler 2006: 36). Lei però gli resiste perché si è accorta che lui teme per la sua salute e non vuole esporlo a un pericolo. Uscendo Fridolin si fissa in mente il numero di casa della ragazza, per mandarle dei dolci il giorno seguente. Il protagonista però non è ancora pronto a fare ritorno a casa. Dopo il discorso affrontato con la moglie è sempre più lontano dalla sua “reale esistenza” (Schnitzler 2006: 37-46).

Entrato in un caffè incontra un suo vecchio compagno di università, Nachtigall, che un attimo prima suonava nel locale. Nachtigall, che non si è laureato per seguire le proprie inclinazioni musicali, racconta di avere una moglie e quattro bambini che mantiene suonando il pianoforte in locali e in feste private. Nachtigall è l’esempio vivente di come si finisce se ci si lascia sedurre dalle avventure che offre la vita, ma Fridolin sembra non accorgersi di questo avvertimento del destino. Al contrario, quando Nachtigall dice di suonare anche in luoghi segreti, si incuriosisce. A questo punto Nachtigall rivela di suonare bendato in feste dove donne bellissime ballano nude e dove per entrare bisogna conoscere una parola d’ordine. La paura di Fridolin dei pericoli del mondo notturno passa in secondo piano, e convince Nachtigall a dirgli la parola d’ordine per entrare nella società segreta. Dopo aver trovato un abito per la festa gli viene rivelata la parola d’ordine che risuonerà per tutta la notte: “Danimarca”. Fridolin ne rimane turbato, si profila una connessione tra le sue avventure imminenti e le vicende dell’estate scorsa sulla costa danese. L’avventura gli permette di evadere dalla vita quotidiana e conoscere piaceri nascosti: conquiste facili, un’orgia erotica. Il passaggio dal mondo della normalità borghese alla società

segreta dove si vive la trasgressione permette a Schnitzler creare degli effetti di fantasia, che causano l'esitazione del lettore e dei personaggi che si domandano se si trovano nel mondo reale o in un sogno.

Questa esitazione tra sogno e realtà è sottolineata da riferimenti nel dialogo:

-Che vuol dire? -Domanda Nachtigall come se stesse uscendo da un sogno (Schnitzler 2006: 39).

Lui ride e si sente ridere, come succede nei sogni (Schnitzler 2006: 38).

Fridolin, infatti, sembra trovarsi in un sogno nel momento in cui legge il giornale nel caffè dove incontra Nachtigall. Se Fridolin si è addormentato, allora l'incontro con Nachtigall e l'avventura che lo segue sono entrambi un sogno.

Alcuni dettagli materiali tuttavia suggeriscono che Fridolin non sta sognando e che stia realmente vivendo la notte dell'orgia in un mondo senza regole: si tratta dell'abito da monaco che si fa dare dal negoziante di costumi e della maschera che ritrova sul cuscino del letto coniugale. Questi non sono che meccanismi instaurati dall'autore per stimolare il dubbio e l'esitazione del lettore, che sono alla base dell'effetto fantastico prodotto dalle avventure notturne di Fridolin (Le Rider 2003: 73).

Una volta entrato nella villa della festa grazie alla parola d'ordine, Fridolin si ritrova in un salone quasi buio le cui pareti sono rivestite di seta nera. Ci sono circa venti persone che passeggiano nella sala, tutte indossando costumi ecclesiastici: gli uomini da monaci come Fridolin e

le donne da monache. In sottofondo si sente una musica e il canto di una voce femminile. Appena Fridolin si abitua a questa macabra atmosfera una voce femminile alle sue spalle lo sconsiglia di lasciare la villa perché se scoprissero che è un intruso ne pagherebbe le conseguenze. Fridolin decide comunque di rimanere e quando si volta verso la voce della sconosciuta vede una donna nuda con un velo nero sul capo e una mascherina che le copre il volto.

Improvvisamente il clima decadente si trasforma e diventa più frivolo. Al suono dell'armonium si sostituisce quello del pianoforte. Le donne si trovano ora nella sala di fronte, che è illuminata a giorno; sono completamente nude ad eccezione del velo che hanno sul capo e della mascherina di pizzo che nasconde il volto. Gli uomini raggiungono le donne nella sala e comincia un ballo scatenato e selvaggio, al quale Fridolin è l'unico a non poter partecipare perché non ha un costume da cavaliere sotto il saio – e questo induce a sospettare di lui. Una donna lo avvicina e gli chiede di partecipare al ballo, ma la sconosciuta di prima gli va incontro e, fingendo di vederlo per la prima volta, lo avverte che è stato scoperto e che deve assolutamente fuggire, altrimenti la tranquillità della sua vita sarà distrutta. Fridolin le risponde che rifiuta di lasciare la villa senza di lei. La sconosciuta ha ancora il tempo di spiegargli che le regole della società segreta proibiscono e puniscono ogni tipo di contatto personale, poi viene invitata a ballare da un cavaliere bianco. Fridolin capisce che questa è la sua ultima possibilità di andarsene, ma un cavaliere nero gli domanda la parola d'ordine interna. Fridolin non sa rispondere, il cavaliere interrompe la musica e le danze, tutti gli uomini arrivano nella sala e il minaccioso cavaliere gli ordina di togliersi la maschera. Fridolin rifiuta perché non vuole essere il solo a viso scoperto in mezzo a uomini tutti mascherati. Ancora una volta interviene la

sconosciuta, che si dichiara pronta a riscattarlo. Fridolin, però, non vuole che un altro paghi per lui. Il cavaliere nero gli dice che ormai non può più fare niente per lei, minacciandolo nel caso lui dovesse indagare su ciò che ha visto. Viene trascinato via e costretto a salire sulla carrozza che aveva portato Nachtigall alla festa. Di ritorno verso casa, Fridolin giura a se stesso di ritrovare la bella sconosciuta. Con questo proposito, all'alba fa ritorno a casa e nasconde il costume mentre Albertine dorme. Quando si china su di lei, Albertine scoppia in una risata stridula che lo spaventa. Lei gli dice di aver sognato, e il suo sogno rivela un misterioso legame con le avventure vissute da Fridolin. Come la sera precedente è Albertine la prima a confessare quello che la agita, mentre Fridolin tace.

Il sogno di Albertine unisce i suoi desideri erotici a elementi della realtà e della fiaba orientale che la figlia ha letto la sera precedente. Albertine sviluppa nel sogno un doppio punto di vista. Riesce allo stesso tempo a seguire gli avvenimenti di due luoghi diversi: il prato nel bosco e la città. La città rappresenta il passato, e Fridolin ne percorre le vie inseguito da una folla urlante; mentre lei è felice di essere sola e si sdraia sul prato alla luce del sole. Un uomo esce dal bosco e si distende accanto a lei. Da questo momento non esistono più né tempo né spazio, il paesaggio si trasforma e, da prato nel bosco, diventa una pianura ricoperta di fiori che si estende all'infinito. Adesso non è più sola ma circondata da molte altre coppie. Niente nella realtà è paragonabile alla serenità, alla libertà e alla felicità che prova nel sogno.

Il doppio punto di vista del sogno rimane, e Albertine riesce a vedere anche Fridolin che sta per essere giustiziato, crocefisso sul prato dove lei è tra le braccia di un uomo. I due si guardano e i loro corpi si sollevano in aria. Albertine comincia a ridere nel sogno e queste risa la svegliano.

La reazione di Fridolin al sogno della moglie è ambigua: da una parte pensa che il sogno abbia rivelato la sua natura e crede di odiarla; dall'altra stringe ancora tra le sue mani quella di lei quasi contro la sua volontà. Questo stato di confusione, l'oscillare dei suoi sentimenti gli fa pensare di non poter più avere un rapporto sincero con Albertine; perciò riflette seriamente alla possibilità di separarsi da lei.

La mattina seguente Fridolin va a cercare Nachtigall per indagare sulla festa della sera prima, ma non riuscendo a trovarlo si reca direttamente a restituire il costume al mascheraiò Gibiser. Mentre i due parlano vengono interrotti da un giovane con cui la figlia di Gibiser era stata sorpresa la sera prima. Gibiser propone a Fridolin di vendergli la figlia, ma lui se ne va adirato. Dopo essersi recato in clinica Fridolin decide di andare a cercare la villa dove era stato la sera prima. Quando si trova di fronte al cancello la porta si apre e un anziano servitore gli porge una lettera indirizzata a lui che lo sollecita a non proseguire oltre le sue indagini. Torna a casa e, vedendo la moglie scopre di non provare per niente odio nei suoi confronti, restandone meravigliato.

A questo punto si evince il gioco pirandelliano delle parti: capiamo così che è Albertine che ha sognato durante tutto il romanzo, non Fridolin. Nel suo sogno, lei fa l'amore con il danese che aveva detto di aver desiderato quando si trovavano nella vacanza in Danimarca raccontata all'inizio del testo. Inoltre ha sognato una scena d'orgia, dove c'erano uomini religiosi come quelli della società segreta di Fridolin, e dove avrebbe fatto l'amore con una folla di uomini sconosciuti. Quest'orgia sognata corrisponde all'orgia, in apparenza reale, vissuta da Fridolin. I due sposi sono separati. Ciò rispetta la morale borghese di inizio secolo

secondo la quale le donne avrebbero molta meno libertà sessuale degli uomini: Schnitzler ammette che la donna ha vissuto in un sogno ciò che l'uomo sembra aver vissuto nella realtà. Se la donna avesse davvero commesso adulterio, la riconciliazione finale sarebbe stata impossibile.

Sorge quindi il dubbio se la donna nuda mascherata incontrata da Fridolin non sia altri che il doppio di Albertine: questo farebbe di nuovo pensare che le avventure di Fridolin si siano svolte in un sogno. “Non c'è sogno che sia interamente un sogno” sospira Fridolin pensando al sogno dell'adulterio e dell'orgia erotica che racconta a sua moglie. Questa riflessione amara di Fridolin, che ha perfettamente compreso il messaggio trasmessogli dalla moglie attraverso la descrizione del suo sogno, può essere preso alla lettera. C'è ragione di credere che Albertine sviluppi l'argomento del suo sogno dando prova di un dono eccezionale per l'auto-analisi. Ma la formula “Non c'è sogno che sia interamente un sogno” può essere interpretata anche come “non esiste veglia notturna che sia totalmente veglia”: l'avventura erotica vissuta da Fridolin durante questa notte ha tutta l'apparenza di un sogno. Solo nei sogni può accadere che una donna si innamori perdutamente di un uomo in un istante, a tal punto da essere disposta a sacrificare la propria vita per lui. Se si ammette che Fridolin sta vivendo un sogno si può comprendere come questa donna devota e disposta a dare la vita per lui sia soltanto il fantasma di un uomo insoddisfatto dall'indipendenza di sua moglie (Le Rider 2003: 75).

Alla fine della novella, la coppia è ricomposta. Marito e moglie, separati in sogno, si sono ritrovati nella realtà:

Restarono così tutti e due sdraiati e in silenzio, tutti e due sonnolenti, vicini l'uno all'altro senza sogno (Schnitzler 2006: 135).

L'immediatezza con la quale Schnitzler presenta, con pochi tratti essenziali, situazioni e personaggi è caratteristica dello scrittore viennese e tocca ancora una volta in *Doppio sogno* il culmine della maestria narrativa. Quella della tranquilla famiglia borghese è solo una maschera, una facciata illusoria che cela un groviglio di dubbi, di angosce, di aggressività, di desideri repressi che, una volta svelati e liberati, coinvolgeranno i personaggi in una ridda di avventure reali e sognate, costringendoli a percorrere le stazioni della loro crisi alla ricerca di una verità che non esiste se non nel tentativo della reciproca comprensione.

Nessuna delle avventure erotico-surreali di Fridolin giungerà a compimento e l'orgia di piacere e di libidine incontrollata di Albertine è solo un sogno, così come il tradimento dei due coniugi, motivo scatenante dei turbamenti paralleli dei protagonisti, è solo frutto di una fantasia erotica.

La trama della novella si struttura e si dipana secondo il filo dell'alienazione e della vicendevole estraniamento dei due personaggi principali. Il simbolo di tale alienazione è la maschera ed il mistero che ad essa si accompagna: la storia si apre con il racconto delle vicende della festa mascherata della sera precedente, preludio di quello che accadrà in seguito. Ed infatti, è soprattutto la partecipazione notturna di Fridolin alla festa orgiastica mascherata, caratterizzata dall'assoluta assenza di volti e quindi di identità, e conclusasi con l'allucinante confronto con il corpo della donna morta nella sala anatomica, a segnare e a simboleggiare la perdita di identità che connota la crisi dei due personaggi.

Doppio Sogno, quindi, rappresenta la storia del progressivo allontanarsi affettivo e del progressivo ricongiungersi di Albertine e di Fridolin. La loro condizione psicologica lascia pensare a quella specie di territorio intermedio fluttuante fra conscio e inconscio che Schnitzler definiva “mediocoscio”, e che consente di inquadrare in una nuova prospettiva il turbamento interiore dei due personaggi, sospesi in bilico fra comprensione ed incomprensione. Infatti, se è vero che il mediocoscio costituisce “il campo più vasto della vita psichica e spirituale, [e da esso] gli elementi emergono incessantemente al conscio o precipitano nell’inconscio” (Schnitzler, 2001:21), allora anche la ritrovata intesa finale di Fridolin e Albertine dopo la turbinosa notte dei desideri inappagati rappresenta una sorta di ascesa al conscio, un ritorno alla normalità, dove però nulla sarà più come prima. Il mediocoscio dunque è la grande regione nella quale si muovono le ricognizioni analitiche di Schnitzler – basti pensare alle riflessioni ed ai monologhi interiori dei suoi personaggi –, una sorta di regno delle percezioni e dei ricordi che sfugge al dominio della razionalità e che tuttavia non è riconducibile all’inconscio. “Il mediocoscio è la zona della psiche dove appare visibile la fragilità della condizione umana, l’autoillusione dell’individuo che si sottrae alla propria responsabilità etica, il carattere di maschera dei ruoli sociali” (Schnitzler, 2001:21).

L’accento di Albertine al destino nel colloquio finale con il marito è un richiamo a quello iniziale dei due coniugi, ovvero il primo momento di dubbio ed incertezza reciproci e preludio al successivo sbandamento affettivo. In questo primo colloquio Schnitzler fissa e sintetizza la tematica della novella, preannunciandone allo stesso tempo lo sviluppo narrativo:

Tuttavia dalla leggera conversazione sulle futili avventure della notte scorsa finirono col passare a un discorso più serio su quei desideri nascosti, appena presentiti, che possono originare torbidi e pericolosi vortici anche nell'anima più limpida e pura, e parlarono di quelle regioni segrete che ora li attraevano appena, ma verso cui avrebbe potuto una volta o l'altra spingerli, anche se solo in sogno, l'inafferrabile vento del destino (Schnitzler 2006: 89).

Schnitzler delinea subito la possibilità e l'intento di utilizzare il sogno come regione dell'anima nella quale è possibile la realizzazione dei desideri repressi; e sarà proprio Albertine ad intraprendere un viaggio liberatorio all'interno degli abissi della coscienza. Il suo sogno, però, non rappresenta unicamente la soddisfazione di un desiderio represso e non ha un contenuto latente, non ha bisogno di essere decodificato. È vero che il materiale onirico è costituito dai resti diurni e dal ricordo della conversazione con Fridolin in camera da letto – in sogno appaiono gli schiavi morti della fiaba raccontata alla figlioletta, il giovane ufficiale danese che aveva ammaliato Albertine durante la vacanza in Danimarca, la bella fanciulla che aveva avvinto Fridolin nella stessa occasione – ma l'azione onirica, così come descritta da Schnitzler attraverso le parole di Albertine, ha una funzione ben precisa ed ha carattere speculare rispetto alle fantastiche avventure reali di Fridolin: infatti, mentre Fridolin non riuscirà a possedere la bella sconosciuta durante la festa in maschera e, una volta scoperto, riuscirà a sfuggire ad una dura punizione, e forse alla morte, soltanto grazie al sacrificio della donna misteriosa, Albertine si concederà al giovane danese e assisterà poi, ridendo, alla crocifissione del marito che accetta di morire pur di restarle fedele.

Nelle sue stesse trascrizioni ed osservazioni riguardanti i propri sogni Schnitzler non appare interessato ad una analisi del fenomeno onirico. Per quanto riveli una assimilazione di alcuni concetti fondamentali del

pensiero freudiano – come il valore dei resti diurni o la nozione di “spostamento” – egli rimane ancorato al contenuto onirico manifesto, affascinato dalla simbologia dei sogni, dagli spazi e dalle dimensioni che in essi si aprono, dalla stessa ricorrenza di temi chiaramente ossessivi – come l’idea della morte legata al sogno, che richiama alla mente l’immagine dell’obitorio in *Doppio Sogno*. È dunque all’individuo ed alla sua crisi psicologica ed esistenziale che Schnitzler presta la sua attenzione, e non alla psiche in quanto tale. La risata sinistra e alcontempo isterica con la quale Albertine si desta dall’inquietante sogno e l’orrore di Fridolin di fronte al volto estraneo della moglie che lo guarda terrorizzata segnano il culmine della loro estraniamento e del loro allontanamento affettivo. Mentre la fine del racconto del sogno da parte di Albertine costituisce il primo momento del loro successivo riavvicinamento. Infatti, da un lato il sogno ha assorbito tutti gli impulsi aggressivi di Albertine ed ha permesso il soddisfacimento di un inconscio desiderio di vendetta per l’incomprensione del marito. Dall’altro lato invece ha costretto Fridolin, sgomento per l’infedeltà sognata dalla moglie e per la straordinaria coincidenza di fantasmi onirici e realtà da lui vissuta, a riflettere, sulla sua stessa infedeltà, che solo per un singolare gioco del destino non si è mai tramutata in realtà. È da questo momento che Fridolin intraprenderà il viaggio che lo riporterà dagli abissi della sua stessa anima verso la superficie, ossia la normalità. L’attenzione di Schnitzler è rivolta principalmente alla figura del protagonista maschile, Fridolin, il cui viaggio interiore alla ricerca di una soluzione al proprio smarrimento esistenziale è più lungo, complesso e travagliato rispetto a quello della moglie, che, sotto questo aspetto, diviene un personaggio secondario, sebbene di fondamentale importanza per lo sviluppo della trama e del parallelismo delle vicende oniriche e reali della novella. Anche la dicotomia fedeltà-tradimento, che

costituisce l'asse portante della storia, si esplica maggiormente nelle contraddittorietà del personaggio maschile, ben rappresentate a partire dalla reazione di Fridolin alla reciproca confessione, in camera da letto, dei pericoli cui entrambi i partner sono sfuggiti durante la vacanza estiva in Danimarca. All'affermazione di Fridolin: "in ogni donna che credevo di amare ho sempre cercato te" Albertine replica: "E se anch'io avessi avuto voglia di cercarti prima in altri uomini" (Schinitzler 2006: 13). Emblematica è la reazione immediata di Fridolin: "Fridolin abbandonò le sue mani quasi l'avesse sorpresa mentre diceva una menzogna o lo tradiva". Alla base della debolezza e dell'indecisione di Fridolin vi è dunque l'ipocrita ed assurdo pregiudizio borghese che concede agli uomini il diritto ad una morale e relega la donna in una degradante posizione subalterna. Diviso fra la morale borghese e l'amore per Albertine, incapace di risolvere razionalmente le proprie contraddizioni, Fridolin intraprende il proprio viaggio all'insegna dell'evasione erotica e di un illusorio senso di liberazione dalle proprie responsabilità, oltre che del desiderio di vendicarsi della moglie, che si rivela però vano tanto quanto il tentativo di liberarsi dalla presenza stessa della moglie. Infatti, sebbene Fridolin sia fisicamente presente in tutti e sette i capitoli e il narratore lo segua passo passo nei suoi spostamenti, mentre Albertine sia realmente presente soltanto in quattro capitoli, di fatto la sua presenza viene percepita in ogni capitolo e la sua immagine, apparentemente rimossa, non ha mai abbandonato Fridolin. Egli se ne accorge proprio quando, nel tentativo disperato di svelare il mistero e dare un volto alla bella sconosciuta che si è sacrificata per lui, si reca all'obitorio:

(...) che cercava? Conosceva solo il suo corpo, il viso non l'aveva mai visto, ne aveva avuto solo un'immagine fugace la notte scorsa nell'attimo in cui aveva lasciato la sala da ballo o, per meglio dire, quando ne era stato cacciato. Eppure il non avere fino ad allora

considerato quella circostanza derivava dal fatto che per tutto il tempo trascorso dal momento in cui aveva letto quella notizia sul giornale si era rappresentata la suicida, il cui volto gli era sconosciuto, con i lineamenti di Albertine e che, come si accorse solo ora rabbrivendo, aveva continuamente avuto davanti agli occhi l'immagine della moglie, identificandola con colei che cercava (Schnitzler 2006: 45).

Da un lato, dunque, l'immagine di Albertine non ha mai abbandonato Fridolin nella sua disperata ed assurda corsa verso l'evasione erotica, dall'altro quest'improvvisa rivelazione potrebbe essere interpretata come un nuovo segno di parallelismo e capovolgimento della situazione fra il sogno di Albertine e l'avventura di Fridolin: se si è sempre figurato il volto della suicida coi lineamenti della moglie, anche Fridolin si è in qualche modo vendicato dell'infedeltà e dell'incomprensione di Albertine facendo sì che, almeno nella sua immaginazione, Albertine stessa si sia sacrificata per lui e per la sua salvezza. La discesa agli inferi, nelle profondità dell'inconscio, è terminata e a chiunque appartenga quel corpo enigmatico di donna che lo ha magicamente attratto, esso non rappresenta oramai altro che "il cadavere pallido della notte passata, destinato irrevocabilmente alla decomposizione" (Schnitzler 2006:83).

Il ritorno a casa e la vista della maschera che ha indossato durante la festa nella misteriosa villa e che, trovata da Albertine, è stata significativamente posta sul cuscino del marito, come a rappresentare la perdita di identità, lo straniamento e lo smarrimento del personaggio, è sufficiente a causare il crollo di Fridolin: caduta la maschera dietro la quale aveva creduto di poter celare le proprie contraddizioni, riaffiora in

lui la coscienza del proprio rapporto con Albertine, e si profila la possibilità di una ripresa sulla base della reciproca comprensione. Se, da un lato, l'affermazione conclusiva di Albertine, che sentenza: "Non si può ipotecare il futuro" (Schnitzler 2008: 113) è indicativa del determinismo e dello scetticismo che caratterizza il pensiero di Schnitzler e che ha orientato anche l'amara tematica di *Doppio Sogno*, dall'altro i riferimenti al vittorioso raggio di luce che annuncia il nuovo giorno e il riso della bambina che si avverte dalla stanza accanto lasciano presagire una rinnovata speranza in un mondo in declino.

Nella visione oltre il testo, Il libro *Doppio Sogno* è spesso stato invocato come prova della tesi secondo la quale Schnitzler sarebbe stato il "doppio" di Freud. Per entrambi il contenuto manifesto di un sogno non nasconde il contenuto incoscio, ma rivela i desideri che giacciono nella coscienza intermedia dei personaggi. Jacques Le Rider cita la poesia *La voile de la Beatrice* come definizione dei sogni:

Mais les rêves sont des désirs sans courage,
Des souhaits imprudents que la lumière du jour
Chasse dans les recoins de notre âme
D'où ils n'osent sortir que la nuit venue (Schnitzler, 2003:79).

L'avventura di Fridolin e il sogno di Albertine evidenziano la loro crisi coniugale ma le loro conversazioni prima e dopo questi episodi permettono di analizzare a fondo la loro situazione. Il sogno di Albertine sviluppa ed evidenzia ciò che la vita reale permette di constatare, non possiamo però sapere se il sogno stia rivelando degli avvenimenti che altrimenti sarebbero rimasti nascosti.

Il mondo sognato da Albertine non è che il prolungamento del mondo reale: lei rivede nel suo sogno le scene della sua vacanza vicino al mare in Danimarca, quella di cui parlava con il marito all'inizio del racconto; il sogno, quindi, ricompone la realtà del giorno precedente. Ed è proprio a questo punto che la interpenetrazione tra la realtà del giorno precedente e il mondo della società segreta sfocia nelle fantastiche avventure di Fridolin: il ripetersi della parola "Danimarca" come parola d'ordine induce il lettore a chiedersi se Schnitzler non abbia inteso rappresentare un sogno di Fridolin. Quest'esitazione del lettore è confermata dal fatto che la scena dell'orgia riprende i principali elementi del ballo in maschera di Carnevale, rievocato da Albertine e Fridolin all'inizio del testo.

L'esempio di *Doppio Sogno* ci dà modo di comprendere perché Freud e la gran parte dei lettori di Schnitzler hanno considerato l'autore come il *doppelgänger* dello psicanalista. Ma il sogno raccontato nel libro è un sogno fittizio, composto in funzione delle necessità della narrazione stessa, quindi la significazione è evidente per il lettore dalla prima lettura (Le Rider 2003: 82). Né Schnitzler né i suoi lettori avevano bisogno di leggere Freud per sapere che il sogno è il compimento di un desiderio, e che nel sogno la censura esercitata dal pensiero cosciente viene meno. L'interpretazione dei sogni è dunque al centro della novella. È interessante notare come il testo sia dominato dalla pulsione della morte. Fridolin, medico destinato a portare la guarigione e tenere i malati in vita, reca la morte con sé in tutte le tappe del racconto: come nel caso della donna che si offre a lui nuda durante il ballo satanico mascherato, o nel caso di Mizzi la prostituta.

La forza strana e inquietante di *Doppio Sogno* sta proprio nell'incertezza perenne tra sonno e veglia, tra il surreale e la realtà vissuta dai personaggi, che instaura già dalle prime pagine del racconto un clima fantastico e onirico.

CAPÍTULO II

LA PELÍCULA DE KUBRICK: *EYES WIDE SHUT*

2.0 INTRODUCCIÓN

Todas las películas de Kubrick se han convertido en clásicos de la cinematografía y hoy en día siguen siendo proyectadas en cines y en canales de televisión.

No se sabe si Kubrick, en el momento en el que empezó a trabajar sobre *Eyes Wide Shut*, sabía que sería su última obra. Esta película presenta muchos elementos comunes con sus obras precedentes y en cierta manera es el resumen que los contiene todos. Las anteriores obras de Kubrick tocaban temas como la violencia, el sexo y la política. El tema de la familia no había sido tratado mucho, antes de empezar a trabajar en *Eyes Wide Shut*. Por primera vez Kubrick pone en escena a una familia como las otras, destacando los problemas materiales que una familia burguesa corriente podría tener. Ante esta situación Kubrick va a prestar más atención a la relación de pareja que tiene el matrimonio que a la relación con la hija. Para esta película Kubrick va a utilizar los elementos de la vida real para llevarlos a la ficción. Para personificar a la pareja elige a una par de actores muy famosos: Nicole Kidman y Tom Cruise, que en ese momento eran pareja en la vida real también. Las paredes de la casa están llenas de pinturas y dibujos hechos por su mujer

y por su hija y convierte a Alice, la heroína de la película, en una sombra de su mujer. La hace trabajar en el mundo del arte como gestora de una galería de pinturas.

Kubrick utiliza esta película para llevar a cabo una reflexión sobre su propia vida. Sobre su rutina, su ciudad natal, Nueva York, pero la transforma en una reflexión general sobre la vida del hombre, sobre la política y sobre la muerte. Finalmente, durante este viaje, el recurso que acompaña al espectador es el paisaje sonoro de la película. Todos los sonidos y ruidos que se escuchan son conectados de forma directa con la acción de los personajes y casi nunca encontramos sonidos extradiegéticos para enmarcar la escena. El director siempre prefería utilizar la música a los ruidos. Con la música, que a menudo podían ser fragmentos de piezas pop, conseguía relacionar escenas específicas a un cierto estado de ánimo más fácil de decodificar para el espectador. Es decir, para Kubrick la música es un elemento sensorial y no racional, pero retomaré este punto más adelante.

En *Eyes Wide shut* todos estos elementos le sirven como herramienta al director para enfatizar la situación de confusión en la que se encuentran los personajes. Dada la ambigüedad entre lo consciente y lo inconsciente, es como si estuvieran en un laberinto del que no consiguen salir. A lo largo de toda la película los personajes están perdidos dentro de un enredo del que vagamente tienen consciencia y del que no tienen una percepción global. El apartamento del matrimonio, la casa de Ziegler, el palacio donde tiene lugar la orgía, parecen no tener límite, de tal manera que se podrían desplegar más.

Además, la película carece de cualquier tipo de voz en *off*. Como si deliberadamente no se nos quisieran dar elementos explicativos. El cineasta deja voluntariamente al espectador entre el punto de vista de Alice y el de Bill y quiere que nazca dentro del espectador una incertidumbre, como si flotara entre tiempos de la narración no concretos.

2.1 DESAROLLO DE LA HISTORIA

La película empieza en Nueva York. Un joven matrimonio se está preparando como todos los años para participar en la fiesta de Navidad de Victor Ziegler. Él es Bill Harford, un prometedor médico; ella se llama Alice y es una galerista en paro. Antes de salir dan las últimas instrucciones a la canguro con la que dejan a su hija Helena viendo el Cascanueces en la televisión.

Una vez en casa de su anfitrión, bailan y charlan juntos durante un rato, preguntándose por qué razón les invitan a una fiesta de la alta sociedad donde apenas conocen a nadie. Luego se separan y cada uno interacciona con otros invitados. Él aprovecha para saludar al pianista del grupo que está tocando en la fiesta. Es Nick Nightingale, un antiguo amigo de la facultad. Poco después se acercan dos mujeres guapísimas que le invitan a seguir las manifestando sus intenciones bastante explícitas de “acompañarle a los pies del arco iris”. Mientras tanto Alice acepta bailar con un desconocido de iguales intenciones. Cuando Bill podría ir demasiado lejos con su ligue le piden que suba urgentemente al piso de arriba donde le está esperando a Ziegler. Allí encuentra a este último en una situación comprometida: una mujer desnuda se ha desmallado en el

sofá tras haber tomado demasiada droga. Afortunadamente todo se queda en un susto.

Al día siguiente tras sus respectivas rutinas Bill y Alice fuman un porro antes de irse a dormir. Ella, un poco bajo el efecto de la droga, se enfada porque su marido actúa como si lo supiera todo sobre las mujeres. Para molestarle y demostrarle hasta qué punto no es así, le cuenta un recuerdo del verano pasado cuando estaban de vacaciones en Cape Cod. En el hotel donde alojaban, ella coincidió con un oficial de marina con quien cruzó la mirada. Eso le fue suficiente para sentir una gran turbación. Su deseo interior fue tan fuerte que en su momento no habría dudado en abandonar a su marido y a su hija si aquél hombre le hubiese propuesto pasar la noche con él. Al oír esto, Bill enmudece totalmente asombrado y sale de casa para ir a ver a uno de sus pacientes que acaba de morir repentinamente. Al llegar a casa del difunto, Marion, su hija, se declara a Bill y le besa sin que él sepa cómo reaccionar. Intenta calmarla con unas simples frases y de repente aparece el prometido de ella, Carl, lo que permite a Bill salir de la casa.

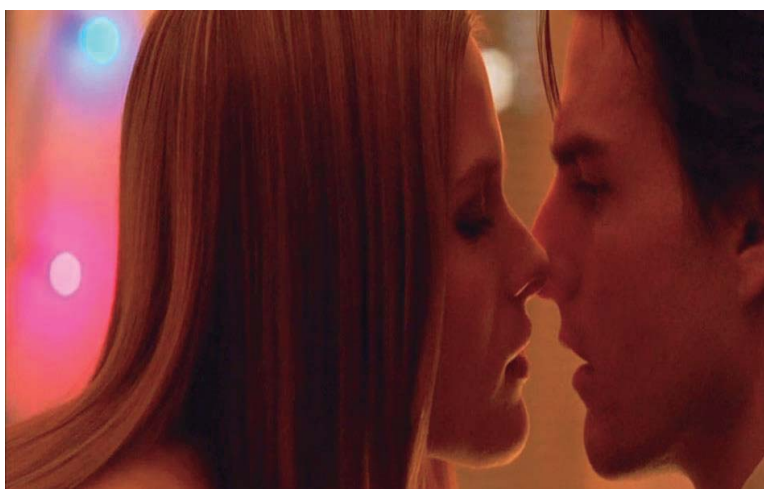


Figura 1: Bill Hardford a punto de besar a Domino

Una vez en la calle, Bill empieza a deambular desorientado durante la noche. Domino, una prostituta, se le acerca y le propone ir a su apartamento. Él, que sigue pensando en el relato de su mujer, decide seguir a la prostituta. Llegan a su apartamento y su móvil suena interrumpiendo lo que hubiera pasado inevitablemente.

Es Alice, que le pregunta dentro de cuánto tiempo volverá a casa. Deja la casa de Domino y sigue andando sin rumbo por las calles de la ciudad antes de llegar delante del Sonata Café. Bill mira dentro y reconoce a su amigo pianista tocando dentro del club. Entra y charlando con él, Nightingale le cuenta que más tarde tiene que ir a tocar a otra fiesta. Una fiesta privada, algo misteriosa donde al pianista le vendan los ojos cuanto toca aunque él consiguió ver a un grupo de mujeres desnudas por debajo de la venda. Bill, lleno de curiosidad, decide seguir a Nightingale a la fiesta e intenta entrar. Su amigo le explica que necesita un disfraz y una máscara y una contraseña para poder ser admitido en la fiesta.



Figura 2: Nigthingale y Bill en el Sonata Café uno frente al otro como en un espejo.

La contraseña es: Fidelio. Aprovechando su amistad con el propietario de una tienda de disfraces, Bill intenta que le abran la puerta de la tienda aunque es ya muy tarde. Descubre que el dueño de la tienda no es el mismo. El dueño actual, Milich, le abre tras prometerle Bill que le pagará doscientos dólares. Cuando entra en la tienda asiste a una escena extraña entre la hija de Milich y dos asiáticos que salen de la habitación de atrás. Parecen estar haciendo algún tipo sesión de transformismo con la chica. Bill, escandalizado ante los hechos, se va de la tienda.

Coge un taxi y da al taxista la dirección del lugar a donde iba a tocar Nightingale y éste le lleva ante una antigua mansión en las afueras de la ciudad. Entra gracias a la contraseña que le dio su amigo vestido con su máscara y disfraz. Una vez dentro asiste a una ceremonia en un gran salón. Una mujer desnuda se le acerca y le aconseja huir antes que los demás le descubran. Bill presencia escenas orgiásticas en varias habitaciones pero poco después requieren su presencia en el salón principal. La situación empeora, le obligan a quitarse la máscara y presiente que su vida peligra. La mujer que le había avisado se ofrece entonces para pagar su culpa. Gracias a ella simplemente echan a Bill de la fiesta avisándole del peligro que corren él y su familia en caso de que hable con alguien de lo sucedido esa noche.

Por fin vuelve a casa donde despierta a su mujer en mitad de una pesadilla porque la oye riéndose con desesperación. Ella se despierta, y al verlo le abraza y empieza a llorar. Cuenta su sueño, en el cual, ella, delante de su marido, hace el amor con muchos hombres que se burlan de él.

A la mañana siguiente, Bill sale a buscar a su amigo Nightingale para saber algo sobre la mujer que lo había ayudado la noche anterior, a la que debe la vida. Consigue la dirección del hotel de su amigo mintiendo a la camarera de un bar cercano al Sonata Café. Al llegar al hotel el conserje le dice que su amigo se ha ido en plena madrugada aparentemente con miedo, y con claros signos de haber recibido varios golpes en la cara, custodiado por dos hombres de mal aspecto. Confuso, Bill va a la tienda a devolver el disfraz donde siguen los dos hombres asiáticos de la noche anterior. Milich le ofrece de forma irónica los favores sexuales de su hija para cualquier otra ocasión y Bill se va de nuevo desconcertado de lo que ocurre allí dentro. Sin pensarlo demasiado, vuelve también a la mansión de la fiesta y de la orgía. Como si le esperaran, detrás de la puerta alguien le da una nota avisándole que no vuelva jamás, que olvide todo lo ocurrido.

Por la tarde, ese mismo día, Bill llama a Marion por teléfono, pero se pone Carl y decide no hablar con él y cuelga. Más tarde decide ir a buscar a Domino en su apartamento sin encontrarla. Al irse, caminado sin dirección, se da cuenta de que alguien le sigue. Aterrado, se mete entonces en una cafetería y lee el periódico, esperando que su perseguidor se vaya definitivamente. Entre las noticias del *New York Post*, una le llama la atención en especial: el ingreso en un hospital de una ex-modelo a quien encontraron de madrugada en su hotel a punto de morir por sobredosis. Decide entonces acudir al hospital para averiguar si es la misma mujer de la noche anterior, pero al llegar le dicen que la mujer ha muerto. Bill desea verla, así que entra en el depósito de cadáveres y mientras intenta comprender si aquel cuerpo es de la mujer que le salvó la vida la noche anterior, casi lo besa.

A punto de derrumbarse, recibe una llamada de Ziegler pidiéndole que vaya a su casa. Sin conseguir entender nada de lo ocurrido, Bill oye cómo su amigo confiesa haber estado en la mansión la noche anterior, durante la orgía, entre los invitados, y le advierte del peligro que corre si continúa interesándose por la suerte de la mujer que se ofreció a cambio de él. Ziegler también reconoce haber seguido a Bill por su propia seguridad, y además le dice que esa mujer y la ex-modelo muerta son la misma persona, pese a lo cual le recomienda a Bill que tome la orgía y el resto como si hubiera visto una representación, una farsa. Bill regresa a su casa y encuentra sobre la cama, al lado de Alice, la máscara que utilizó la noche anterior durante la fiesta y que creía haber perdido. Derrumbado, empieza a llorar y despierta a su mujer para contarle detalladamente sus aventuras desde el principio de la noche.

A la mañana siguiente salen de compras con su hija y ambos se muestran molestos y celosos. No consiguen decirse nada el uno al otro hasta que él le pregunta qué pueden hacer para olvidarse de todo lo sucedido y continuar con sus vidas. Ella le mira con aire inocente y contesta: “hacer el amor”.

2.2 LA PELÍCULA Y LA NOVELA EN RELACIÓN

La película revela de forma ejemplar en el plano visual el tema más importante: la ambigüedad entre sueño y realidad que el director lleva a cabo en todas la secuencias como un gran maestro. En la versión cinematográfica de *Relato soñado* el espacio y el tiempo de la narración fueron alterados, pero es fiel al texto original, sobre todo, en el tema central: la ambigüedad entre sueño y realidad.

La estructura narrativa de la novela y de la película se divide en dos partes en el centro de las cuales encontramos la escena de la orgía, escena clave de la cual partirán todos los eventos sucesivos de la historia.

Siguiendo la estructura temporal de los acontecimientos, se destaca cómo el director ha simplificado algunos detalles. La novela empieza la noche siguiente a la fiesta a la que acudieron los dos protagonistas. Estos hablan de lo que ha pasado durante el baile tras un día normal de trabajo. Kubrick en cambio prefiere presentar la fiesta directamente, empezando la historia un día antes respecto a la narración del texto novelístico. Al principio de la película vemos a los dos protagonistas que se separan: la escena nos los muestra juntos en el baño; ella sentada sobre el retrete y él delante del espejo. Esta solución de verlos antes de ir a la fiesta y acompañarlos es más lineal en el plano narrativo y hace que la película sea menos pesada que si hubiese empezado con un *flash back*.



Figura 3: La escena de la fiesta de máscaras, escena que marca la separación de las dos partes de la película.

Al principio de la novela, la hija de Fridolin y Albertine lee un cuento oriental que recuerda el de *Las mil y una noches*. Al igual que en el libro de Schnitzler, la niña pregunta a sus padres si se puede quedar despierta para ver en la televisión el *Cascanueces*, una historia de amor que tiene lugar la noche de Navidad y que termina con la revelación de su carácter onírico. En ambos casos el cuento introduce la dimensión de “cuento de hadas” que permite no tomar demasiado en serio la historia que también tiene un carácter onírico.

En la película hay un episodio totalmente extraño a la novela. Es el de la chica en estado de sobredosis en el baño del Zeigler que Bill socorre. La secuencia sirve al director para volver a destacar la isotopía del desafío a la muerte.

Así es que en el prólogo de *Eyes Wide Shut* encontramos ya todos los temas que se desarrollarán más ampliamente a lo largo de la película: el deseo sexual y su represión; la tentación, la traición amorosa y la fuerza del verdadero amor que une a dos personas a pesar de todas las circunstancias.

Los dos episodios de la fiesta en casa Ziegler, el encuentro con las dos mujeres de Bill y el de Alice con el húngaro apenas están mencionados en el libro de Schnitzler, mientras que en la película de Kubrick ocupan una secuencia entera.

Sobre las notas del *Waltz de la Suite n.1 para orquesta de Jazz* de Shostakovich, que ya había sonado en la primera secuencia de la película, se nos muestra, con un montaje alternado simétricamente, el día siguiente a la fiesta. Él recibe en su consultorio algunos pacientes y ella cuida de su hija. En cambio, Schnitzler en su novela habla de la monotonía diaria de la pareja con un breve flashback.

Llega la noche y la pareja empieza a hablar del baile al igual que en la novela original, pero en la película el tiempo está mucho más dilatado con diálogos explicativos superfluos que sustituyen las elipsis del texto de Schnitzler:

Intercambiaron preguntas inocentes y, sin embargo, recelosas, y respuestas astutas y ambiguas; a ninguno de los dos se le escapaba que el otro no era absolutamente sincero, y por eso los dos se sentían inclinados a una suave venganza. Exageraban el grado de atracción que sus desconocidos acompañantes del baile habían ejercido sobre ellos, se burlaban de los celos que el otro manifestaba y disimulaban los propios. Sin embargo, de la charla ligera sobre las insignificantes aventuras de la noche pasada pasaron a una conversación seria sobre

los deseos escondidos apenas sospechados que hasta en el alma más pura y clara pueden provocar turbios y peligrosos remolinos, y hablaron de aquellas regiones misteriosas por las que apenas sentían añoranza, pero a las que el viento incomprensible del Destino podía llevarlos algún día, aunque solo fuera en sueños (Schnitzler 2008: 17).



Figura 4: Bill hablando con las dos modelos al llegar a la fiesta

La mujer confía al marido que el verano anterior cuando estaban de vacaciones en Cape Cod, había perdido la cabeza para un oficial de marina y que hubiera hecho de todo por él, hasta sacrificar su matrimonio. En esta escena muchas palabras de Alice están representadas una por una con pocos cambios. Por ejemplo:

Me creía dispuesta a todo; creía estar prácticamente decidida a renunciar a ti, a la niña y a mi futuro, y al mismo tiempo me eras más querido que nunca (Arthur Schnitzler 2008:85).

La pregunta de Alice “¿Y si yo también hubiera querido ir primero a la busca?” no aparece en la película porque al haber cambiado la época en la que se desarrolla la acción no resulta congruente con los códigos

vigentes en la actualidad (que en cambio sí lo eran en el siglo XIX cuando los personajes de la historia vivían en una época patriarcal y era más aceptado socialmente que un hombre casado tuviera amantes).

Kubrick graba esta secuencia disminuyendo gradualmente el ritmo del montaje (Morel 2002: 27). Alice se levanta de la cama enfadada, y de pie, grabada en contrapicado como si el espectador tuviera el mismo punto de vista que Bill, se encuentra en una posición de desventaja puesto que conoce mejor la realidad. Se echa a reír, y Bill sigue mirándola asombrado. La cámara baja rápidamente para seguir los movimientos convulsivos de Alice que se arrodilla como si significara que su imagen de mujer se rebaja moralmente ante los ojos del marido. El plano se acerca lentamente a ella mientras su mirada fija hacia el vacío y su voz empieza a contar detalles de su deseo de traicionar al marido ese verano. En contrapicado la cámara grava a Bill con una expresión asombrada y dolida. Es como si Alice ridiculizara a su marido por estar tan obsesionado con la infidelidad. Este detalle introduce un cambio importante respecto al texto de Schnitzler. En la novela el marido es un “hombre normal del siglo XIX” que piensa que tener deseos y haber tenido relaciones prematrimoniales es algo normal mientras no tolera que su mujer pueda hacer lo mismo ni tan solo con la imaginación. La mentalidad de los personajes cambia radicalmente al trasladar el siglo de la narración (GAMM 2007: 290)

2.2.1 ¿Porqué adaptar *Relato soñado*?

Kubrick resultó muy interesado en realizar una adaptación de la novela *Relato soñado* de Schnitzler, una novela del 1926 que abordaba el tema

de la disolución del sutil margen que hay entre sueño, fantasía y realidad, que según Freud, caracteriza toda la realidad psicológica. Al igual que en la novela, en la película encontramos a una pareja que entra en crisis tras la confesión de la mujer a su marido de haber tenido deseos eróticos hacia otro hombre. Esta confesión despierta en él un sentimiento de venganza y sale a la búsqueda de aventuras sexuales que también en su caso se quedarán en estado irreal y onírico. Al final los dos encuentran un frágil punto de encuentro al reconocer que para sobrevivir, el amor necesita hacer conscientes los deseos más profundos.

Eyes Wide shut presenta todos los elementos fundamentales presentes en la novela al igual que muchos pequeños detalles pero la dimensión temporal pasa a ser de la Viena del 1920 a la Nueva York del siglo XX. El recorrido del Dr. Harford se caracteriza por el alternarse entre sexo y muerte que encontramos también en la novela. Esta alternancia se encuentra en varios momentos: al principio de la película, cuando las dos mujeres le sugieren maliciosamente que le llevaran a los pies del arco iris; cuando cura a Mandy, la toxico-dependiente; en ocasión del senador muerto; cuando Marion le declara su amor; cuando conoce a la prostituta, que no es más que el encuentro con la enfermedad mortal; por fin cuando descubre que va a haber una fiesta privada.

La adaptación fuertemente inspirada en el libro de Schnitzler, sigue un discurso estructurado de forma nueva e independiente: no se trata solamente de analizar y llevar a la luz reflexiones y sombras de la psicología de los protagonistas que es el tema que domina en la novela y que hubiese sido muy difícil llevar al cine, sino de conducir a una sutil reflexión sobre la mirada. La verdadera isotopía temática es el

significado y las implicaciones de la mirada (el ver) en la psicología del individuo (GAMM 2007: 294).

En la primera imagen de la película vemos a una mujer de espaldas que se está desnudando. En la última imagen, en cambio, vemos la misma mujer con una expresión serena e inocente pero, al mismo tiempo, muy decidida mientras explica a su marido qué es lo que tienen que hacer lo antes posible para salvar su matrimonio. Todo lo que ocurre entre estas dos imágenes es el desarrollo del conflicto entre ver y hablar, entre fascinación imaginaria y dimensión simbólica, entre el saber y no saber reconocer los deseos del otro.



Figura 5: Alice desvistándose delante del espejo.

Por tradición, la mirada masculina tiene una connotación de “mirada que desea” mientras el objeto “visto” es estructuralmente femenino. El cuerpo femenino representa el deseo. Según Freud, desde el principio de

la vida de un hombre, el cuerpo de la madre, es decir, el cuerpo femenino, es objeto de deseo, por eso, a lo largo de la película vemos cómo Bill se porta como un niño que busca un conocimiento y Alice desarrolla el papel de madre. La historia de Bill representa el miedo primario a la muerte, que el niño vive y sobrevive. Su búsqueda de la “verdad” nace de los celos sexuales, del deseo de venganza y está motivada por intentar encontrar su propia identidad tras haber perdido la máscara y con ella su rol social.

La visión de la mujer en esta película se aleja un poco de los estereotipos de las otras obras de Kubrick en el que la mujer se limitaba a ser el objeto fantasma del deseo del protagonista. Toda la intriga de *Eyes Wide Shut* nace justamente del efecto que provocan sus palabras sobre su marido. De repente, Bill se da cuenta de que lo que cree conocer, no es más que una sombra de Alice y que hay algo misterioso en todas las mujeres que no puede averiguar, al igual que no averigua quién es la mujer misteriosa de la orgía. Con esta intriga Kubrick intenta que el espectador se fije en la diferencia entre los dos sexos y se pregunte cómo es posible la existencia de la pareja (Morel 2002: 27).



Figura 6: Bill y Alice delante del espejo

2.2.2. Due trame a confronto: aspetti di una traduzione intersemiotica

Alla luce dei temi prediletti di Kubrick e ricorrenti, seppure in modi e misure differenti, in pressoché tutti i suoi capolavori, credo giunga immediata una constatazione della simmetria perfetta fra il pensiero cinematografico del noto regista e la filosofia che ha orientato l'opera di Schnitzler. A questo punto, non solo *Doppio sogno* si presenta come un soggetto ideale per il cinema, come sopraccitato, ma diviene anche e soprattutto un soggetto ideale per il cinema di Kubrick nello specifico. Sebbene Stanley Kubrick rimanga sostanzialmente fedele alla lettura di *Doppio sogno*, nel film vi sono alcune importanti differenze narrative. Innanzitutto, la storia è incentrata in quattro giorni della vita della giovane coppia anziché due ed è proiettata nella New York odierna durante il periodo natalizio. I protagonisti sono il medico Bill Harford e la bella moglie Alice in luogo del medico Fridolin e della moglie Albertine. Il film si apre con la scena in cui i due coniugi si recano, come ogni anno, ad una sontuosa festa natalizia a casa del loro amico Victor Ziegler. A tal proposito, vorrei sottolineare che questa festa, che nel racconto di Schnitzler rappresenta non più di una fuggevole parentesi unicamente funzionale allo sviluppo della storia stessa, occupa invece nel film una buona parte della scena ed assume una notevole importanza nel delineare sia lo sviluppo della vicenda sia alcuni dei temi fondamentali della storia rappresentata da Kubrick. Inoltre, la sostanziale quanto implicita differenza strutturale tra un'opera letteraria, che viene fissata sotto forma di parola scritta, ed un film, che viene invece sostenuto dall'immagine, dalla parola sotto forma di dialogo o voce over, nonché dal suono, rende necessario mostrare attraverso l'immagine, appunto, ciò che nel libro ci viene invece solo riferito. Oltre a ciò, è

necessario aggiungere che, a differenza di molti altri suoi prodotti cinematografici, in *Eyes Wide Shut* Kubrick ha preferito lasciar scorrere le immagini e non affidarsi, ad esempio, alla voce fuori campo per descrivere determinate scene o situazioni, onde evitare di sovraccaricare troppo l'ambientazione onirico-reale-surreale della vicenda: anche questo spiega la necessità e la decisione di dar vita, nel film, alla festa soltanto accennata da Schnitzler mediante lunghe sequenze di musica e di immagini. Anche il personaggio di Victor Ziegler rappresenta una novità rispetto al racconto di Schnitzler e costituisce una sorta di *deus ex machina*; in un confronto finale fra il protagonista Bill e Ziegler, Kubrick ha l'occasione di inserire una riflessione su due diversi tipi di morale: quella accomodante e superficiale di Ziegler e quella più problematica ma anche più consapevole di Bill. Inoltre, se da un lato l'introduzione di questo personaggio è stata una scelta in un certo senso obbligata, in quanto è colui che invita Bill e Alice alla festa di Natale, dall'altro il suo ritorno nel dialogo con Bill in merito all'altra festa, quella mascherata e segreta, è un espediente prima voluto dallo sceneggiatore Raphael e poi approvato ed utilizzato da Kubrick per conferire al film un maggiore senso di realtà, poiché "se non c'è realtà non c'è film" (Raphael 1999a: 40). Tornando alla trama del film, durante la festa a casa Ziegler, Alice viene corteggiata da un attempato ma seducente ungherese, Sandor Szavost, mentre Bill ritrova un vecchio compagno di università, che lavora ora come pianista e che lo invita, più tardi, a raggiungerlo in un locale nel quale si dovrà esibire. Kubrick anticipa l'incontro fra il protagonista maschile e il vecchio amico rispetto a Schnitzler, eliminando quindi da un lato la casualità del successivo e determinante incontro fra i due personaggi e dall'altro, secondo una mia impressione, quell'immagine di predeterminazione che assume il viaggio di Fridolin in *Doppio Sogno*, quasi preannunciato ed

evocato dal narratore quando fa riferimento all'«inafferrabile vento del destino» (Schnitzler 2006: 13). Tornando alla trama, mentre anche Bill flirta con due modelle, il padrone di casa richiede il suo intervento: Mandy, una giovane modella con la quale Ziegler si era appartato nel bagno di casa, ha avuto una crisi di overdose. Bill salva la ragazza. Una volta a casa, Bill e Alice fanno l'amore.

La giornata successiva si svolge all'insegna della normalità. A questo punto Kubrick riprende nel film la scena di apertura di *Doppio Sogno*. La sera Bill e Alice fumano assieme della marijuana: resa eccitata ed aggressiva dalla droga, Alice dà il via ad un gioco della verità che la porta a confessare a Bill di avere provato tempo prima una forte ed irresistibile attrazione per un giovane ufficiale di marina durante una vacanza trascorsa a Cape Cod. Una telefonata interrompe il dialogo: il medico è chiamato al capezzale di un cliente appena deceduto. Interessante e non comprensibile in questa scena è la decisione, da parte dello sceneggiatore Raphael e dello stesso Kubrick, di eliminare la reciprocità della confessione del mancato tradimento: nel racconto di Schnitzler, infatti, i due coniugi si erano trovati entrambi coinvolti da una forte attrazione per un'altra persona durante la vacanza; in tal modo, nel film si verifica uno sbilanciamento rispetto alla struttura originaria dell'opera, che perde sia parte della sua doppiezza, sia efficacia nel mostrare il parallelismo dei turbamenti dei due protagonisti, creando così un notevole residuo traduttivo. Oserei dire che, se Schnitzler concentra la propria attenzione prevalentemente sull'analisi del personaggio maschile, nel quale si esplicano con maggiore forza le contraddittorietà dell'animo umano, Kubrick fa dell'emblematicità dello stesso l'asse portante della vicenda.

A questo proposito, è curiosa e interessante l'inquadratura con la quale Kubrick segue la prima inalazione di Alice: mentre la donna aspira la sua boccata di fumo, lo spettatore è portato, metaforicamente parlando, a fare simultaneamente lo stesso. Con un'armoniosa zoomata all'indietro, infatti, Kubrick unisce specularmente lo spettatore con il suo personaggio e con il suo tiro di spinello. Questo espediente è molto interessante, perché per la prima volta il regista sottolinea con una sorta di rituale arcaico la comunione dello spettatore con il film e lo stato di alterazione che ne seguirà (Ciaruffoli, 2003: 59). Come i due protagonisti di *Doppio Sogno*, anche Bill e Alice si scambiano le proprie impressioni e si pongono domande insidiose sulla festa natalizia alla quale hanno partecipato la notte precedente. Tuttavia, mentre nel racconto di Schnitzler la gelosia ed il turbamento che accompagnano il dialogo fra i due coniugi sono vicendevoli sin dall'inizio, tant'è che condurranno alla reciproca confessione dei due tradimenti non consumati, in *Eyes Wide Shut* si avverte, fin dalle prime battute, come i moti di gelosia, di irritazione e di incomprensione che generano il litigio ed il successivo allontanamento emotivo dei due personaggi siano concentrati principalmente nella figura femminile, alla quale è riservato il ruolo di protagonista assoluta in questa scena, assieme alla confessione univoca del tradimento non consumato. Il protagonista maschile si fa qui spettatore dello "spettacolo" messo in atto dalla moglie, la quale, grazie all'aiuto della marijuana, nonché spinta dall'insensibilità e dalla mancanza di comprensione del marito, decide di togliersi la maschera delle buone convenzioni borghesi e di rivelare il suo contraddittorio, ambiguo e misterioso mondo interiore. Nella sua novella, Schnitzler non fornisce alcuna indicazione sulle movenze o sullo spazio occupato dai personaggi all'interno di questa sequenza, per cui Kubrick ha avuto modo di realizzare la sua personale rielaborazione di tale sequenza in

piena libertà, costruendo un ambiente a lui congeniale al fine di sottolineare l'ambiguità e la dualità fra ragione e istinto, fra l'aspetto diurno, solare, di ciò che appare normale e l'aspetto notturno, che racchiude in sé quei "desideri nascosti" (Schnitzler 2006: 13) ai quali accenna Schnitzler nel suo racconto. L'estensione di questa sequenza in *Eyes Wide Shut* è di quattordici minuti e si apre, come già detto, con un prologo risolto in due inquadrature che mostrano Alice mentre preleva e poi prepara la marijuana, seguito da una lunga scena, ambientata interamente nella camera da letto dei due coniugi, nella quale marito e moglie discutono prima della festa natalizia a casa Ziegler e finiscono poi per litigare, fino alla rivelazione del mancato tradimento da parte di Alice. In questo modo Kubrick sottolinea le particolarità di un attimo e la sua riproduzione tramite rappresentazione in quadri che simboleggiano momenti e luoghi dissimili (Ciaruffoli, 2003: 63).



Figura 7: Alice e Bill fumano uno spinello con la finestra azzurra sullo sfondo.

In tutti i passi successivi Alice si troverà sempre inquadrata da una finestra posizionata sullo sfondo, dalla quale entra una luce bluastra, e le tende rosse, raccolte agli stipiti delle finestre, funzioneranno da sipario tirato per la recita che si consuma al proscenio. Inoltre, come detto in precedenza, il contrasto cromatico del blu e del rosso rappresenta anche il conflitto fra il mondo domestico – caldo ed accogliente, apparentemente sicuro – ed il mondo esterno – pieno di pericoli e contrassegnato dall'ignoto. Il rosso rappresenta anche il desiderio, la tentazione. Invece, Bill rimarrà seduto sul letto per l'intera sequenza, variando solo minimamente la propria posizione ed assumendo così il ruolo di spettatore dello spettacolo messo in scena dalla moglie. La sua staticità, posta in paragone alla dinamicità di Alice che al contrario sembra cercare ad ogni costo l'azione, assieme all'inespressività assunta dal suo viso che non lascia trapelare quasi la minima emozione se non un lieve imbarazzo e una leggera irritazione, assieme alla caratteristica abitudine di ripetere in forma di domanda l'ultima parte del precedente discorso della moglie, denotano con grande chiarezza la sua totale incapacità di affrontare la situazione e la sorpresa di fronte alla nuova immagine della moglie, tanto sincera e diretta senza la propria maschera. Il letto diviene un palchetto d'onore dove Bill rimane pressoché immobile dinnanzi all'esibizione della moglie, che si muove, si agita, impadronendosi di tutto lo spazio possibile e soprattutto andando ad inquadrarsi da sola tra stipiti, specchie finestre (Villa 2002, 19).

Da notare, inoltre, che la scelta di cambiare il luogo nel quale si è svolta la vacanza dei due protagonisti comporterà poi anche la modifica della parola d'ordine per accedere alla festa mascherata: infatti, non avrebbe avuto senso mantenere la parola Danimarca nel film, poiché nel racconto essa aveva una chiara funzione evocativa, che accentuava il carattere

onirico-surreale del viaggio di Fridolin. Uscito di casa, ha inizio l'odissea notturna di Bill, ossessionato dall'idea del tradimento non consumato della moglie con l'ufficiale. A casa del defunto, la figlia di questi, Marion, nonostante sia in procinto di nozze, in un momento di intimità gli confessa il suo amore per lui. Sconvolto dall'inaspettata rivelazione, una volta in strada Bill decide di accettare l'invito di una giovane prostituta a seguirla nel suo appartamento, ma una telefonata di Alice gli impedisce di consumare il rapporto con la ragazza. Nel racconto di Schnitzler, la presenza di Albertine viene percepita anche nei capitoli in cui non compare fisicamente, grazie al pensiero di Fridolin, spesso rivolto nei suoi confronti, sia quando pensa a lei teneramente sia quando rivive il mancato tradimento ed è mosso da moti di indignazione. Data la naturale differenza strutturale fra racconto scritto e film, che non può avvalersi della parola per indagare e descrivere il pensiero o la psicologia dei personaggi, e data la scelta da parte del regista di rinunciare all'utilizzo della voce fuori campo, Kubrick ha probabilmente deciso di rivelare la suddetta presenza della moglie attraverso altri espedienti, come la tecnologia, ovvero una telefonata che interrompe il flusso delle azioni e dei pensieri del medico. Anche il turbamento interiore di Bill viene mostrato, e non riferito come nel libro, oltre che mediante la gestualità e la mimica facciale, anche attraverso l'uso di immagini accompagnate da una inquietante musica di sottofondo che, simili a fotogrammi che si inseriscono improvvisamente nel naturale svolgimento della storia, raffigurano la moglie assieme all'ufficiale di marina, così come avviene nei pensieri di Bill. Nuovamente in strada, Bill si reca nel locale in cui si esibisce il vecchio compagno di università incontrato a casa di Ziegler. Intrattenendosi con l'amico, il medico viene a sapere dell'esistenza di una setta misteriosa, popolata da bellissime donne, che si riunisce in luoghi sempre differenti e dove avvengono

suntuose orge. Incuriosito, Bill si fa dare l'indirizzo e la parola d'ordine, che è non più Danimarca bensì Fidelio, per accedere alla festa, e si reca poi dall'ambiguo mascherai Milich per procurarsi un adeguato travestimento. Mentre si trova ancora nel negozio, Bill ed il proprietario scoprono la figlia di quest'ultimo in compagnia di due giapponesi seminudi e travestiti. Un lungo ed imprecisato viaggio in taxi conduce Bill a Somerton, la villa in cui si svolge la festa mascherata. Tra una folla di individui incappucciati e protetti da maschere grottesche, prende avvio una sontuosa orgia. Bill viene avvicinato da una donna, anch'ella mascherata, che gli intima più volte di fuggire, pena un terribile castigo. Bill rifiuta e viene scoperto, sottoposto ad un processo, minacciato e costretto a confessare la sua intrusione. Improvvisamente, tuttavia, interviene la misteriosa donna mascherata che aveva cercato di avvertirlo poco prima, la quale si offre di sacrificarsi al suo posto. Bill viene liberato. Tornato a casa, sente Alice che ride sfrenatamente nel sonno. Svegliatasi, la moglie gli racconta angosciata un sogno nel quale si concede prima all'ufficiale di marina e poi ad una grande moltitudine di uomini all'interno di un'orgia. Così come nella confessione iniziale fra i due coniugi, anche nel racconto del sogno da parte della protagonista femminile Kubrick elimina una parte importante della storia originale: infatti, nella novella di Schnitzler *Albertine*, dopo essersi concessa al giovane ufficiale, assiste, ridendo, alla crocifissione del marito, che accetta il sacrificio pur di rimanerle fedele. In effetti, la scelta da parte di Kubrick di eliminare, nella confessione del reciproco tradimento non consumato, la parte che vedeva coinvolto il protagonista maschile giustifica pienamente la decisione di eliminare anche questa parte del racconto. In *Doppio Sogno*, la gelosia che muove Fridolin viene espressa ed esternata in modo più articolato e con maggiore maestria narrativa rispetto a quanto non abbia saputo fare Kubrick nel film, a causa

dell'imponente taglio operato a questa sequenza all'interno della novella:

-Non riesco a capire- disse Fridolin.- Avevi appena diciassette anni quando ci fidanzammo.

-Sedici passati, Fridolin. Eppure ...- lo guardò francamente negli occhi -Non dipese da me se divenni tua moglie ancora vergine.

-Albertine... (A. Schnitzler, 1977, p. 19-20).

Nella novella di Schnitzler la reciproca confessione di un tradimento non consumato da parte dei due protagonisti è la causa dello smarrimento, dell'alienazione e anche del desiderio di vendetta di entrambi i *partner*: questo desiderio verrà soddisfatto da Albertine attraverso la crocifissione del marito mentre lei si concede ad altri uomini, e da Fridolin nell'abbandono all'evasione erotica. Ecco, dunque, che nel film è stata notevolmente ridotta e sfilacciata una parte fondamentale del racconto di Schnitzler, cosicché la sua resa all'interno del film ne è risultata alquanto compromessa, determinando inoltre un consistente residuo traduttivo. Infatti, sebbene Kubrick riesca con notevole maestria e sapienza cinematografica, sfruttando al meglio le tecniche cinematografiche ed i mezzi espressivi caratteristici del cinema, a riprendere e a raffigurare i temi dominanti di tale sequenza e dell'intera opera sia nella riproduzione, seppure ridotta, di tale sequenza sia nella riproduzione dell'intera vicenda, la soppressione di una parte tanto importante quale il racconto del tradimento non consumato da parte del protagonista maschile, contenuto nel racconto di Schnitzler, non può non determinare una sorta di sbilanciamento all'interno del film: qui in effetti, come già detto, il viaggio onirico-reale-surreale appartiene principalmente al medico, che in tal senso subisce passivamente la rivelazione della

moglie; e la donna, grazie alla quale pur tuttavia prende avvio la vicenda stessa vissuta dal protagonista maschile, in seguito al racconto dei propri desideri di illecita passione, viene relegata ad una posizione subalterna di co-protagonista. Inoltre, il momento centrale della confessione, in *Doppio Sogno* vera e propria apertura del racconto, viene proposto da un impeccabile narratore onnisciente ed il punto di vista sulle cose e sui personaggi resta “oggettivo”.

È soprattutto a questo punto che Fridolin esterna la propria gelosia, quasi indifferente al fatto che il giovane indicato dalla moglie era lui. Egli, oramai confuso ed infastidito, toccato nel profondo e senza più alcuna certezza, associa la figura dell’ufficiale di marina, che l’estate precedente aveva avvinto la moglie, con quella di se stesso ventenne: in entrambi i casi, infatti, la donna è stata magicamente attratta con un semplice sguardo da un giovane, senza alcun contenuto intimo del guardato. E scoprire, tutto d’un tratto, una parte che non conosceva, i torbidi meccanismi mentali che non credeva potessero appartenere alla figura femminile della propria moglie e madre della propria figlia, mette in discussione i meccanismi stessi e le sicurezze dell’esistenza di Fridolin. La frase “pensò a quale nome dovesse dire” lasciata così, senza soluzione, rivela come ciò che non sapeva in passato rimanga a lui ignoto anche nel presente. Egli è quel giovane che non conosceva, e non conosce tuttora, la parola magica che gli avrebbe permesso di possedere Albertine prima del matrimonio e di penetrare la sfera intima della sua compagna. Quella parola è rimasta nella mente della moglie senza che lui ne venisse a conoscenza. Questo è soltanto un indizio della separazione comunicativa che connota la crisi dei due personaggi e la considerazione iniziale della scena lo rende ancora più significativo: infatti, i due protagonisti erano rimasti soli per comunicarsi l’uno con

l'altro le proprie impressioni e le proprie fantasie suscitate dall'esperienza vissuta al veglione mascherato della sera precedente, con la speranza che una sincera confessione fosse in grado di liberarli da un senso di oppressione e di incomunicabilità che cominciava a divenire insopportabile. Ma dalla successiva conversazione risulta che entrambi hanno vissuto separatamente quei momenti. Una volta rivelati mettono in crisi le certezze del medico; e poiché la sicurezza in se stesso è uno dei capisaldi sui quali si fonda l'amor proprio di Fridolin, egli sente la necessità di riscattarsi della delusione subita mediante le parole di Albertine.

Poiché nel film manca la confessione del tradimento non consumato da parte di Bill, non avrebbe probabilmente avuto senso la rappresentazione del desiderio di vendetta da parte di Alice in sogno. In tal modo, il sogno di Alice perde del tutto la connotazione freudiana di soddisfacimento di un desiderio represso per svolgere unicamente una funzione simmetrica e speculare rispetto all'avventura notturna di Bill. Come nel racconto di Schnitzler, anche nel film prodotto da Kubrick la confessione del sogno di Alice segna l'inizio di un nuovo viaggio, intrapreso da Bill, che si rivelerà speculare rispetto a quanto accaduto nella notte precedente. Il mattino, prima di andare al lavoro, Bill tenta di mettersi in contatto con l'amico pianista, ma questi è scomparso in circostanze ambigue. Si reca quindi da Milich: i due giapponesi appaiono ora distintamente vestiti e salutano affabilmente il proprietario, col quale hanno raggiunto un "accordo". Bill si accorge di avere perduto la maschera che indossava alla festa notturna. Mentre in *Doppio Sogno* non viene fatto cenno alcuno ad un eventuale smarrimento della maschera e non viene spiegato in maniera esplicita come, al termine del racconto, essa appaia sorprendentemente sul cuscino di Fridolin, lasciando così aperta

l'interpretazione secondo cui la maschera non sia stata trovata e posta significativamente sul cuscino da Albertine, ma semplicemente sia riapparsa, quasi per magia – e, forse, viene vista e percepita soltanto da Fridolin –, a significare, da un lato, la perdita di identità da parte del medico e, dall'altro, il superamento del confine fra sogno e realtà, in *Eyes Wide Shut* Kubrick si premura di fornire – o cercare di fornire – un senso ed una possibile spiegazione al ritrovamento della maschera al termine della storia, alla luce della sua volontà di impregnare la vicenda di un maggiore realismo. Incapace di lavorare, Bill annulla tutti gli appuntamenti e si reca nuovamente alla villa, dove però gli viene consegnato un biglietto che gli intima di desistere da ogni ulteriore indagine. La sera esce e tenta di mettersi in contatto prima con Marion, poi con la prostituta della sera precedente, ma senza riuscirci. Per strada Bill si accorge di essere pedinato; compra un giornale e si introduce in un caffè, dove legge della morte per overdose di una ex reginetta di bellezza, Amanda Curran, la stessa ragazza che aveva salvato nel bagno di casa Ziegler. Insospettito dalla coincidenza della morte di Amanda e della misteriosa donna mascherata durante la festa, Bill si reca all'obitorio dove fissa a lungo il corpo della ragazza. Una telefonata lo distoglie dai suoi pensieri e lo chiama a casa di Victor Ziegler, dove lo attendono alcune spiegazioni. Anche il ricco cliente di Bill era all'orgia in maschera, destinata ad ospitare un gruppo selezionato di potentissimi personaggi. Il pianista è stato semplicemente allontanato. Amanda, anch'ella presente alla festa notturna, è morta poco dopo per la droga assunta volontariamente: non c'è stato nessun omicidio e il processo era solo una messa in scena per spaventare Bill. All'uscita del film nelle sale cinematografiche, furono in molti quelli che trovarono nell'introduzione di questa scena, assolutamente innovativa rispetto al racconto di Schnitzler, nella quale Kubrick sembra insolitamente concedersi alla

spiegazione, un motivo di critica: infatti, in nessuno dei suoi precedenti film il regista aveva mai ceduto ad un commento esplicativo, anzi, semmai aveva sempre cercato di oscurare anche il minimamente percettibile (Ciaruffoli 2003: 31). In verità, questa scena, voluta in origine principalmente dallo sceneggiatore Frederic Raphael, che sentiva la necessità di conferire alla storia una struttura narrativa concreta e il più possibile reale, e solo *in extremis* approvata e adottata da Kubrick, non solo non chiarisce nulla, ma, come avrò modo di spiegare più avanti, ad una più accurata analisi colpisce per il senso di teatralità che riesce a trasmettere e, di conseguenza, di falsità. Tornato a casa, esausto e sconvolto per le rivelazioni della giornata e per gli accadimenti delle due giornate trascorse, il medico trova la maschera che aveva smarrito adagiata sul suo cuscino a fianco di Alice. La sola vista della maschera è sufficiente per provocare il crollo di Bill. Travolto da un incontenibile pianto liberatorio, egli decide di raccontare alla moglie quanto accaduto. Il mattino dopo trova i coniugi Harford reduci da un lungo e sofferto racconto. Poi, i due si recano con la figlioletta Helena ad acquistare dei giocattoli. Nel negozio ha luogo un breve ma intenso dialogo conclusivo. Sebbene Kubrick semplifichi certi argomenti, rendendo poi il dialogo fra i due personaggi più semplificato, molto meno verboso, meno articolato e conferendogli una modernità espressiva che naturalmente non si addirebbe allo stile di Schnitzler, e depenni la confessione del medico, eliminando in tal modo anche la duplicità e la forza della rivelazione che condurrà poi i due personaggi a vivere separatamente, seppure parallelamente, il loro viaggio onirico-reale- surreale, riesce comunque a mantenere intatte le dinamiche principali che muovono la coppia dei due protagonisti nel film: l'ipocrisia, la gelosia, le ossessioni e i turbamenti insiti nel profondo dell'anima sono ben presenti.

2.3 KUBRICK Y LA ADAPTACIÓN

En 1987 Kubrick declara en una entrevista las razones por las que le gusta llevar a cabo el ejercicio de la adaptación al hacer una película. En su declaración encontramos varios elementos para entender mejor su método. Su gusto por la mezcla de lo analítico y lo intuitivo. El texto original le proporciona una historia con elementos, situaciones, personajes y temas a explotar en forma de película. La parte analítica de su trabajo es la que le lleva a descomponer un texto, a entender todas su articulaciones para servirse mejor del libro en el ámbito cinematográfico. Kubrick, al adaptar una obra, intenta llevar también a la pantalla la emoción y la estética del texto literario, de tal manera que la narración cinematográfica sea fiel a los efectos que el autor literario quiere transmitir. Es como si él mismo se pusiera en posición de receptor de la obra, como lector del texto literario y cinematográfico sin usurpar en ningún momento el papel del autor. Su papel de autor lo deja solo para el montaje. La novela proporciona una guía para el escrito y para la emoción estética.

En el libro *Dos años con Kubrick*, Frederic Raphael destaca las principales dificultades que encontraron al adaptar la obra de Schnitzler (1999b: 48). En primer lugar la decisión de no ambientar los acontecimientos en Viena sino en Nueva York. Una de las primeras decisiones es entonces una trasposición del lugar. La pareja de los Harford es bastante más acomodada económicamente que la pareja de la novela y se moverán en unos círculos más elevados de la sociedad. De

forma paralela, la transposición sugiere otro *gap* cultural relacionado con la institución del matrimonio.

Para los espectadores de la película del siglo XX ¿el matrimonio sigue siendo un mito tan fuerte e indisoluble? ¿Aceptará el público que la pareja no se divorcie al final, como ocurre en la obra literaria?

En segundo lugar, el problema de representar los sueños. Los sueños que tenemos en la realidad nunca se parecen a los del cine. Los sueños no tienen marco, no se desarrollan de forma lineal y su temporalidad nunca tiene la misma intensidad de la experiencia vivida. Kubrick considera que lo importante de los sueños es lo que contamos de ellos, por eso decide que los protagonistas de la película cuenten sus sueños e lugar de representarlos con imágenes.

La novela entera parece un sueño del protagonista. Sus personajes parecen estar en un mundo paralelo e irreal. Para permitir que el espectador se involucre en la historia, Kubrick prefiere anclar su historia en la realidad y que no necesariamente todo lo ocurrido fuera un sueño. Por esta razón en la película encontramos elementos explicativos como la escena en casa de Ziegler alrededor de la mesa de billar, al igual que una conexión entre los personajes de Ziegler, Mandy y la fiesta con la orgía que no se encuentran en el libro.

Otra dificultad que Kubrick y su guionista Frederic Raphael encuentran al adaptar la novela, es que esta carece de un hilo temporal que marque principio, desarrollo y final. Los protagonistas empiezan y acaban el relato en el mismo sitio, impidiendo al lector saber si han sufrido un cambio o una progresión durante el relato. Raphael considera necesario

cambiar la estructura de la historia para que el espectador pueda seguir el desarrollo lineal de los acontecimientos.

Siempre de acuerdo con Frederic Raphael, en la novela de Schnitzler la descripción de la orgía se parece demasiado a una comedia musical de los años 1920 en la que aparecen mujeres poco vestidas, pero que conserva un cierto carácter púdico: el autor no explicita en el texto ninguna escena de sexo. Kubrick devuelve este carácter de comedia musical con la música que elige para el principio de la escena, pero luego cambia la naturaleza de la fiesta convirtiéndola en una orgía.

Por último, siempre en relación con esta escena, el director encuentra muy difícil representar una orgía que no refleje el fantasma hollywoodiense de la idea de orgía. Kubrick quería mantener todos los aspectos de la película cuanto más reales posibles pero en esta escena tiene que alejarse de su objetivo para representar de forma puramente ficticia, alejándose del carácter real del que él mismo quería impregnar su película.

2.3.1 Los cambios aportados

En primer lugar encontramos el cambio de nombre de los personajes. Para Kubrick la prioridad era que los protagonistas fueran unos WASP (*White Anglo-saxon Protestant*): blancos, anglosajones protestantes, por lo que cambió el nombre de Fridolin por Bill, nombre muy común para un americano, y el de Albertine, por Alice. El apellido escogido para la pareja supuestamente viene de una descripción de Kubrick en la que decía que “Bill es un personaje a lo Harrison Ford”, es decir, el

estereotipo de americano aventurero; por esta razón bautiza al personaje con el nombre de Harford.

En segundo lugar, los pensamientos de Fridolin no aparecen en la película. En principio el director quería utilizar una voz en *off* para evidenciar los pensamientos del protagonista pero al final decidió no utilizar este recurso. Para sustituir la voz en *off* a los protagonistas se le atribuyen unas características destacadas; es decir, Alice tiene como particularidad la palabra y en Bill se destaca la mirada.

La parte del libro en la que Fridolin y Albertine están en la fiesta y se encuentran ante sus tentaciones, ha sido ampliada por Kubrick añadiendo otros detalles: el encuentro con Nightingale, con el fin de preparar mejor el encuentro sucesivo en el Sonata Café y el accidente con Mandy, que permite dar una explicación real a la aventura de Bill que en el libro en cambio no queda clara.

Otro cambio lo encontramos en el momento en el que la pareja confiesa sus fantasías. Lo dicho por Albertine y lo dicho por Alice es prácticamente lo mismo. Estas líneas del diálogo están prácticamente sacadas de la novela. Por otro lado, la confesión de Fridolin queda totalmente cortada. En *Eyes Wide Shut* Bill se niega a contar que tiene deseos extraconyugales y todas sus dificultades nacen de los celos y del descubrir que hay cosas que no conoce de su mujer. Esto implica la adición de cinco escenas en las que vemos los fantasmas de Bill, de tal manera que contemplamos en imágenes lo que Alice le ha contado poco antes.

El sueño de Albertine en la novela también es simplificado y acortado en la película. Desde ahora se tratará siempre de una fantasía de orgías, lo cual asusta a Bill puesto que corresponde con lo que él acaba de vivir realmente. Esta modificación marcará los episodios siguientes de la película en los que Bill, a diferencia de Fridolin, sólo querrá averiguar quién es la mujer que le salvó durante la fiesta sin tener sentimientos vengativos hacia su mujer.

Por último, la palabra de acceso a la fiesta que Nachtigall comunica a Fridolin en la novela es diferente de la que Nightingale dice a Bill en la película. En el libro la palabra es “Dinamarca” para evocar las confesiones anteriores en las que Albertine dice haberse enamorado de un danés. Kubrick reemplaza esta referencia con otra más fácil de recordar, y más sugerente, para el público. La palabra en la película es “Fidelio” que claramente evoca la fidelidad implícita que hay en un matrimonio.

Al final de la reescritura de la historia, Kubrick y Raphael consiguen dar un sentido más real a los hechos superando el carácter onírico de la novela de Schnitzler que constituía el obstáculo principal. Para conseguirlo, modificaron de forma significativa la estructura de la narración con el fin de preservar la posibilidad de una identificación del espectador con los personajes y las situaciones de la historia.

2.3.2. El cambio de la dimensión espacio-temporal y la pérdida interior del protagonista.

El tiempo y el espacio de una narración constituyen la columna vertebral que la sostienen. Como dice Bajtín, el cronotopo es el lugar donde se atan y desatan los nudos de la narrativa.

El cronotopo determina la unidad artística de una obra literaria en sus relaciones con la realidad... En arte y literatura, todas las definiciones espaciotemporales son inseparables y siempre comportan un valor emocional. Una reflexión abstracta puede, evidentemente, considerar tiempo y espacio separadamente, y alejarse de los valores emocionales. Pero la contemplación viva de una obra de arte no separa nada... El arte y la literatura están impregnados de valores cronotópicos, a diversos grados y dimensiones. Todo motivo, todo elemento privilegiado de una obra de arte, se presenta como uno de estos valores (Bakhtine 1978: 384).

Viena era la capital del Imperio Austrohúngaro, en el que convivían más de 50 millones de habitantes de 15 nacionalidades. El garante y símbolo de la unidad de esta monarquía era sobre todo el emperador Francisco José I, nacido en 1830 y que gobernó de 1848 a 1916, pero también el eficiente aparato administrativo del imperio.

La capital recibía oleadas de inmigrantes de diferentes grupos étnicos y religiosos, que venían de todos los confines de este imperio multinacional. También confluían estratos sociales diversos, aumentando el potencial conflictivo, dado que los inmigrantes solían padecer la explotación laboral que se daba en esta fase del liberalismo. A raíz de esta situación prosperaron los movimientos obreros, la formación de organizaciones como los sindicatos o la corriente socialdemócrata.

Esta época llena de tensiones el roce entre las diversas nacionalidades resultó también muy fértil, dando frutos que iban más allá de una cocina vienesa de consistencia bohemia y sabor húngaro y que persisten hasta el presente.



Figura 8; Imagen de Viena a principios del siglo XX.

Relato soñado se desarrolla durante los últimos días de carnaval. El Carnaval cae en una época muy precisa del año en la que en Viena hace frío y la luz de invierno da un color muy opaco a la ciudad. Esta época del año significa bailes, disfraces, desfiles alegóricos en los que todos pueden participar libremente.

El Carnaval es una costumbre muy arraigada en las tradiciones populares austriacas, que en Viena comienza a mediados de enero con la “temporada de los bailes”. La temporada de baile tiene lugar durante

el *Fasching*, el carnaval de invierno de Viena, que dura desde Nochevieja hasta el comienzo de la Cuaresma. De los más de trescientos bailes que se celebran, los más prestigiosos son el Baile Imperial de Año Nuevo y el Baile de la Ópera. Este último representa el momento álgido del calendario social vienés y tiene lugar en los elegantes alrededores de la Ópera, el jueves previo al martes de Carnaval. Los bailarines de vals llevan vestidos largos y esmoquin y giran bajo las arañas de luces, rememorando el esplendor y el romanticismo de una época pasada. La víspera de Año Nuevo no solo está marcada por el Baile Imperial (*Kaiserball*) en el Hofburg, sino también por la transformación del centro de la ciudad en el salón de baile más grande del mundo.



Figura 9: Pintura de Pieter Brueghel “Combate entre el carnaval y la cuaresma” (1559). Se encuentra en el Kunsthistorisches Museum de Viena.

En total, desde el Baile del Emperador en el Palacio Imperial de Hofburg hasta el final de la temporada se celebran unas dos mil manifestaciones de carnaval en Viena, de las cuales la mayoría son encuentros galantes al

compás de la música. Los bailes más populares son el de los Filarmónicos de Viena, la Fiesta de los Deshollinadores o el de la Ópera.

La tradición de estos suntuosos bailes alcanzó un primer auge en la época del Congreso de Viena de 1814-1815. Numerosas testas coronadas y políticos de todo el continente se reunieron en la capital del Imperio de los Habsburgo para trazar de nuevo las fronteras europeas tras la derrota de Napoleón. Los anfitriones vieneses se esforzaron con tesón en amenizar la estancia de varios meses de duración de los huéspedes de alcurnia, y así se organizaba una diversión tras otra. Las festividades venían marcadas por el ceremonial de la corte del siglo XVIII, que en parte se ha conservado, con leves modificaciones, hasta nuestros días.

El ambiente romántico y de celebración que se respira en los salones de baile es inigualable. La medianoche es en todos los bailes un momento muy especial. A menudo se organizan actuaciones musicales o espectáculos, organizados por ejemplo por conjuntos de danza de las escuelas de danza vienesas. Uno de los momentos más esperados suele ser la cuadrilla que baila el público asistente, que ya se bailaba en el siglo XIX. La cuadrilla más apreciada es la “Cuadrilla del Murciélago” de Johann Strauss, una melodía que hasta los menos entendidos en música conocen fácilmente.

El baile no termina nunca antes de las cinco de la madrugada y en todos los bailes de Viena, el final también es tradicional. Las luces se van apagando, la orquesta empieza a tocar un vals lento algo melancólico, el *Brüderlein fein, musst nicht gar so traurig sein* (Chico, no estés tan triste), y entonces se inicia el último baile. El programa termina para muchos comiendo un picante gulasch en uno de los cafés cercanos, que

en la temporada de baile ya abren a estas horas. La alternativa, que también tiene sus adeptos, consiste en comerse una salsicha en uno de los muchos puestos de la ciudad.

Los invitados, además de bailar el vals, discuten entre otras cosas de política y de economía, pero sobre todo se divierten bebiendo champán. Pero la elección de esta fiesta por parte de Schnitzler se debió a que le permitía representar un momento del año en el que las condiciones sociales hacen posible la desaparición de las desigualdades entre todas las clases sociales, reunidas por el deseo de diversión y de desorden. Para no ser reconocidos y no perder su dignidad se recurre a los disfraces y en primer lugar a máscaras que oculten el rostro. La máscara acomuna los ricos y los pobres, los nobles con los plebeyos, los honestos con los deshonestos. Es un momento del año en el que hombres y mujeres pueden cambiar de personalidad durante unos días y permitirse actitudes que durante el resto del año reprimen.

En las primeras páginas de la novela encontramos enseguida la mención al carnaval:

Había sido ese año su primer baile, al que habían decidido ir cuando estaban ya a punto de terminar los Carnavales. Por lo que a Fridolin se refería, apenas entró en el salón fue saludado, como un amigo esperado con impaciencia, por dos mujeres en dominó rojo [...]

[...] Su esposa, que acababa de librarse rápidamente de un desconocido cuyo aire melancólico e indiferente y su acento extranjero, al parecer polaco, la habían cautivado al principio, pero que la había ofendido, incluso asustado, con unas palabras desagradables e insolentes, inesperadamente pronunciadas. De modo que marido y mujer, en el fondo contentos de haber escapado al decepcionante y trivial juego de las máscaras, se sentaron pronto en el bufé como dos amantes, entre otras

parejas de enamorados y ante ostras y champaña, conversando amablemente como si acabaran de conocerse, y representando una comedia de cortejo, resistencia, seducción y rendición; y, tras un rápido recorrido en coche a través de la blanca noche de invierno, cayeron en los brazos del otro, con un amor feliz que desde hacía tiempo no experimentaban con tanto ardor (Schnitzler 2008: 8-9).

Por otro lado encontramos la descripción de la fiesta en la que se encuentra Fridolin tras haber seguido a Nachtingall que no corresponde tanto a las fiestas tradicionales del carnaval de las que el autor nos ha dado una idea al principio del relato. En lugar de encontrarse con personas muy elegantes, señores vestidos obligatoriamente con frac y señoras en traje largo de noche, se encuentra con invitados disfrazados de monje. Igualmente en lugar de respetar la etiqueta de los bailes, que se realizan en espacios muy decorados y en los que tocan música de vals, Fridolin se encuentra en un lugar sombrío y con música eclesiástica.

Llegaron los coches que seguían al suyo. Fridolin vio bajar del primero una figura de mujer velada; luego entró él en el jardín y se puso la máscara; un sendero estrecho, iluminado por la casa, llevaba hasta el portal, los dos batientes se abrieron, y Fridolin se encontró en un vestíbulo blanco y estrecho. Lo recibieron los sonidos de un armonio; a derecha e izquierda había criados de librea oscura, con los rostros cubiertos por sendas máscaras grises.

[...] Un criado le abrió la puerta, y Fridolin entró en un salón de alto techo en penumbra, casi a oscuras, con las paredes revestidas de seda negra. Algunas máscaras, todas con vestidos eclesiásticos, iban de un lado a otros; entre dieciséis y veinte personas, todos monjes y monjas. Los sonidos del armonio, que aumentaban suavemente (una música sacra italiana) parecían descender de las alturas (Schnitzler 2008: 59).

Schnitzler escribe su novela entre el 1921 y el 1925. La temporada histórica coincide exactamente con el “crepúsculo de un nuevo mundo”: Es una época en la que la estructura del “Yo” que se había configurado en occidente se está derrumbando. Los estudios de Freud, Einstein y de otras grandes mentes de la época marcan lo que será el futuro. Es el comienzo de la postmodernidad en la que lo económico predomina sobre lo político.

Schnitzler vive y trabaja en este ambiente (en esta atmósfera) y siendo plenamente consciente de las características de la sociedad la describe en su obra de forma peculiar. Utilizando y rebuscando en el interior de los personajes, es un gran maestro al escribir una novela con el objetivo de manifestar el *Zeitgeist* con mayor detalle de lo que podría darnos a entender con una descripción simple, o cualquier otro estudio político.

No serán los problemas que hayas elegido, nunca el espíritu con el que tratas de entregar tu obra al futuro: serán siempre y sólo los personajes por ti inventados y la atmósfera que hayas creado a su alrededor (Schnitzler 1988: 17).

La obra de Schnitzler se desarrolla al final de la monarquía Austro-Húngara. La Viena que encontramos en el relato es un lugar extraño a la política de la época. El autor, conduciendo al protagonista por la ciudad, describe algunos particulares como la atmósfera, la estación del año, el clima, las vistas, los nombres exactos de las calles y de los barrios, los cafés donde Fridolin lee los periódicos y las noticias del día. La percepción del lugar cambia en el momento en el que Fridolin se convierte en el narrador y tiene una percepción subjetiva de los acontecimientos y del clima que le rodea.

Schnitzler trabaja con la personalidad, construye sus personajes y sigue su desarrollo psicológico con la intención y conciencia de cuál es el contexto en el que estos actúan. Los códigos de comportamiento, los condicionamientos, las reglas y las costumbres, los límites entre los cuales todo individuo se mueve, no aparecen casi nunca ni los utiliza como marco narrativo para dar mayor sentido a lo ocurrido. El lector los aprende y los percibe a través de las acciones y los pensamientos de los personajes. La tensión fundamental a la que Schnitzler lleva a tomar parte, es el equilibrio dinámico y precario entre naturaleza y cultura, entre el instinto y la razón.

El estilo del monólogo interior, y los diálogos hacen que las personalidades adquieran mayor espesor y por eso mismo el lector llega a saber más sobre un personaje por lo que ellos mismos dicen que por lo que dice el narrador. Schnitzler lleva al lector al corazón del problema por vía empática (Cimino 2007:101).

Relato soñado se abre con unas pocas frases de un cuento que parecen ser una advertencia al lector de que va a introducirse en una historia poco clara, que llevará a la confusión entre realidad y sueño. La recíproca confesión que sigue a la apertura de la narración es una introducción a las distintas personalidades de Fridolin y Albertine. En el texto predomina la presencia de Fridolin, pero esto no hace más que destacar la falta de personalidad de este y evidenciar la fuerte personalidad de Albertine. El texto está lleno de indicios para llegar a esta conclusión: En primer lugar hay una forma diferente de aceptar el derecho a tener deseos de Fridolin comparado con el derecho de Albertine por más que ella solo haya soñado o imaginado tener a otro. En otro momento, Fridolin teme el juicio de otros y esto le lleva a no

cuidar de un mendigo; cuando está a punto de tener una relación con la prostituta, no es el miedo a que le contagie alguna enfermedad sino el miedo al juicio social. Más adelante, no reacciona a la provocación de los estudiantes aunque intente racionalizar la situación el temor le traiciona.

Otra característica evidente del personaje es la propensión a vivir la vida de forma esquemática, sin mezclar el trabajo con el mundo afectivo. Por un lado tiene a la familia, los afectos seguros, la institución sobre la que se fundamentan todas las certezas profundas y de cuya estabilidad dependen todo tipo de confianza en otras instituciones; por otra tiene el resto del mundo: la profesión, las relaciones sociales con sus obligaciones, los derechos y los deberes de representación social con las máscaras que estos implican.

Estas son características de una visión burguesa de la existencia, a la que se suma una necesidad de regulación jurídica de las relaciones, normas que en la época favorecían al hombre ante la mujer y que cambiaron poco a lo largo del Novecientos. Se entiende entonces por estas características la razón de tanta incomodidad por parte de Fridolin al intentar aceptar la confesión de Albertine.

Todas las aventuras que Fridolin vive a partir del momento en que sale de casa estarán marcadas por un pensamiento que le perseguirá y que le llevará a la conclusión de que:

[...] todo aquel orden, esa armonía esa seguridad...no eran más que apariencia y mentira (Schnitzler 2008: 92).

La ruina de las bases sobre las que el individuo moderno construye su existencia desemboca en un sentido de vacío para el protagonista. Las lágrimas de Fridolin que dan lugar a la confesión final sirven para llenar su sentido de vacío aunque no recuperará nunca el sentido total de su vida. Ya nada volverá a ser como antes.

Kubrick con una gran maestría coge los personajes de la novela Fridolin y Albertine y los convierte en Bill y Alice introduciéndolos en un contexto que supuestamente tendría que alterar sus comportamientos y sus creencias más profundas. La relación de pareja, el sentido del matrimonio, de familia, que está en el centro de la narración sigue siendo el corazón de la estabilidad del sistema social occidental. No ha habido muchos cambios desde la época de Schnitzler en lo que se considera una familia tradicional.

De acuerdo con los análisis de Engels en su obra *El origen la familia, la Propiedad Privada y el Estado*, en la época de Schnitzler la estructura familiar era de tipo nuclear y cerrado:

Este tipo de familia se caracteriza por sus estrechos lazos emocionales entre sus miembros y alto grado de privacidad doméstica. Los padres están sumamente preocupados por la crianza de los hijos.

Dentro de la estructura familiar, se ven transformados todos sus integrantes: padres, madres e hijos. Los padres fuera del hogar, en el mundo del trabajo; las madres, además de ocuparse de la crianza de los hijos, tuvieron que salir a trabajar, principalmente las de las clases más bajas. Las mujeres de clases altas sostenían la creencia de que el lugar de la mujer es la casa, mientras que es el hombre quien debía ganar el pan y mantener la familia.

Los hijos, a partir de la legislación que restringe su empleo, comienzan a asistir a las escuelas, dejando de participar de la producción económica familiar.

Para mantener cerrada esta forma familiar es importante sostener cierto individualismo afectivo, con vínculos matrimoniales basados en la elección personal y guiados por el amor, por lo cual la familia pasa a ser un espacio de realización personal, un refugio para el amor del hombre y la mujer, y de contención frente al avasallamiento de la sociedad.

Este modelo familiar llegó a expandirse ampliamente por el proceso mundial de industrialización, pero no llegó a ser universal, aunque se lo visualiza como “natural”, aunque no lo sea. Se trata de una familia patriarcal, donde el jefe de familia concentra el poder, y tanto la esposa como los hijos/hijas están subordinados a la autoridad del jefe, a quien otorgan respeto y obediencia. El rol principal de la mujer es atender al marido y cuidar de sus hijos.

A partir de la Revolución Industrial, se da la salida laboral de las mujeres y de los jóvenes, ganando así independencia económica. Con ello se da una expansión de la escolaridad, que brinda nuevas posibilidades de individuación de los hijos. Todo esto se traduce en la emergencia nuevos vínculos intergeneracionales e intersexos (Cohen 2012: 5).

El concepto de familia es dinámico y está en constante evolución. Las relaciones de pareja han cambiado y, como consecuencia, lo está haciendo también el matrimonio. La definición legal de este término va a depender de la legislación de cada estado o país. Las leyes en muchos países aceptan ahora formas de matrimonio que eran impensables hace pocos años. No obstante, la forma mayoritaria sigue siendo la misma, y la concepción y los valores que se atribuyen a esa forma de matrimonio no han cambiado mucho. Se sigue valorando mucho la fidelidad, y se

rechaza todo lo que pueda amenazarla. En países donde el rol del hombre sigue siendo predominante en la familia es más común que el adulterio sea aceptado por la mujer y no viceversa:

En lo que a la mujer concierne, su complejo de inferioridad adopta la forma de un rechazo vergonzoso de su feminidad: no es la ausencia de pene lo que provoca ese complejo, sino todo el conjunto de la situación; la niña no envidia el falo más que como símbolo de los privilegios concedidos a los muchachos; el lugar que ocupa el padre en el seno de la familia, la universal preponderancia de los varones, la educación, todo la confirma en la idea de la superioridad masculina. Más adelante, en el curso de las relaciones sexuales, la postura misma del coito, que sitúa a la mujer debajo del hombre, representa una nueva humillación (Beauvoir 2005:19).

Gracias a los cambios aportados por las luchas feministas el rol de la mujer ha cambiado mucho en la pareja. Ahora está socialmente más aceptado que tanto el hombre como la mujer puedan tener un amante a pesar de que sigue siendo más común que la mujer acepte la traición por parte del marido. Nos encontramos entonces ante la valoración moral de una situación de evidente desventaja para la mujer. En el libro *Segundo sexo*, Beauvoir dice que los hombres han convertido a las mujeres en lo que se considera lo “otro” en la sociedad. Lo han conseguido a través de la aplicación de una falsa aura de misterio a su alrededor. La autora argumenta que los hombres utilizaban este concepto como excusa para no entender y alejar a las mujeres o sus problemas y que esta esteriotipización tiene lugar en sociedades en las que el grupo más elevado se establece sobre el grupo más bajo de la misma jerarquía. Otro tipo similar de opresión a través de jerarquía tiene lugar en otras categorías como la raza, la clase social y la religión pero en nuestra sociedad la forma más evidente se manifiesta en el caso del género

femenino. Los hombres estereotipan a las mujeres para tener una excusa para organizar una sociedad patriarcal. Por eso la problemática de Schnitzler sigue estando vigente hoy en día tanto como en la película.

Teniendo en cuenta lo dicho, el siguiente objetivo del director es el de conseguir llevar a cabo la transposición cumpliendo lo que Schnitzler “dicta”, es decir: evitar las connotaciones de tipo judío en los personajes y dejando intactos los diálogos.

Aun siguiendo de forma muy fiel la novela de Schnitzler, él no empieza su obra modificando el carácter y la psicología de los personajes sino el contexto. En primer lugar, Kubrick cambia la Viena de los años veinte por, su ciudad, la Nueva York de finales de siglo. La transposición a la ciudad de Nueva York en la época del fin de milenio, evidencia analogías con la Viena de Schnitzler pero al mismo tiempo destaca sus diferencias. Kubrick presenta la misma conciencia y capacidad de diagnosticar elementos de la sociedad de su época con la misma maestría que el autor de *Relato soñado*. Ambos encuentran dificultades al representar su época puesto que ninguno de ellos simplifica los hechos: la realidad es compleja. Lo que estos maestros consiguen es, actuando sobre el mismo tema narrativo, introducir en el lector o en el espectador un sin fin de sentimientos, una mezcla entre repulsión y atracción, de involucramiento y desapego, que al final, aun siendo metodologías narrativas diferentes, presentan muchas similitudes.

Nueva York representa la ciudad del placer, donde el baile es una ocasión para la seducción, las tiendas están llenas de maniqués y las parejas viven secretamente sus problemas. La diferencia fundamental es que la Nueva York de Kubrick no es neo-realista. Es más que nada una

metáfora de Viena, la metrópolis. El resultado parece ser una Nueva York transportada a la época de *Relato soñado*, época en la que el padre de Kubrick trabajaba en esta ciudad y que el director conoce bien.

La ciudad que Kubrick quiere enseñar es una ciudad con rasgos europeos, fortalecidos por la presencia de personajes provenientes de la Europa centro-oriental como el húngaro Szavost que intenta seducir a Alice, las modelos de la fiesta, el propietario de la tienda de disfraces Milich, y Ziegler, que tiene un apellido alemán. El tiempo histórico parece ser anulado siendo Nueva York la continuación ideal de la Viena del siglo XX. Lo que el director sugiere es que su ciudad es el emblema de nuestro siglo, porque además de ser la ciudad más importante del mundo, es también la más corrupta, donde todo tiene precio y nada tiene valor propio tal y como Schnitzler percibía en su Viena. La impresión de indeterminación temporal en la película se refleja no sólo en la escenografía sino también en la ropa de los personajes durante las fiestas que no parecen tener fecha histórica.

En los grandes bailes tradicionales era de fundamental importancia el código de vestuario respetado por todos los asistentes: las señoras en vestido largo o de gala, los caballeros en esmoquin o frac, que permiten lucir condecoraciones y medallas. En el Baile de la Ópera es obligatorio llevar frac. Lo correcto es llevar un reloj de oro de bolsillo con cadena. Junto a la vestimenta elegante, también el complejo ceremonial contribuye decisivamente a crear un ambiente festivo.

Parece que Kubrick intentaba reproducir de alguna manera este ambiente de los bailes vieneses al poner en escena la fiesta en casa de Ziegler: las señoras en vestido largo o de gala, los caballeros en esmoquin o frac, que

permiten lucir con decoraciones y medallas y la gran iluminación casi exagerada que ornamentan el ambiente.



Figura 10: Escena del baile en casa de Ziegler.

El tiempo, además, es múltiple. De acuerdo con Bajtín:

Cada cronotopo delimitado en una obra puede incluir, a su vez, innumerable cantidad de cronotopos más pequeños pues, cada motivo, puede tener su propio cronotopo (1991: 337).

El director esconde un tiempo tras otro: La Viena de finales de los años 20 tras la Nueva York del siglo XXI. Pero detrás de la Nueva York de 1999 está el 1800. Su objetivo es citar y representar las dinámicas sociales de la Vienna de finales del siglo XIX en hechos que tienen lugar en 1999. Además del setecientos en *Eyes Wide Shut* están citados otros períodos históricos. El primero al que se hace referencia es el del imperio Romano: durante la fiesta el seductor húngaro pregunta a Alice si conoce la obra de Ovidio *El arte de amar*, un tratado satírico sobre el

amor pero también sobre el adulterio en la época de la Roma augusta. Después, le muestra las esculturas de bronce del Renacimiento del dueño de la casa. La mansión de Somerton es de estilo veneciano morisco y está decorada con pinturas medievales. Todas estas épocas históricas evocan pasados imperiales, de algún modo semejantes al espíritu imperial que define las relaciones de los Estados Unidos con el resto del mundo en la situación actual. Al mismo tiempo, todos estos imperios son aludidos por medio de alguna gran obra que produjeron. Parece como si Kubrick quisiera subrayar que esos imperios de épocas pasadas fueron capaces de producir obras de arte, literarias o figurativas que los Estados Unidos son incapaces de producir. De ahí su admiración por las obras del pasado.

El único recurso importante que Kubrick se permite, es la introducción de un personaje que no aparece en la novela. Victor Ziegler permite al director crear las simetrías y sirve a Kubrick para dar una explicación lógica a las experiencias de Bill. Ziegler abre y cierra el círculo de las obsesiones de Bill. Es en su casa donde Bill conoce a Mandy, y es también en la fiesta de Ziegler donde él y Alice sienten despertar sus deseos escondidos al conocer a las dos modelos y al hombre que la invita a bailar. No obstante, tras una noche de pasión la pareja vuelve a la rutina y Bill empieza a sentirse perseguido por sus fantasías y sus celos.

Una característica interesante de Ziegler es que, contrariamente a lo dicho, es judío. Es judío de nombre, de estilo de vida lujoso en su cínica vulgaridad, aunque no es un judío cualquiera. Es un judío asimilado por la sociedad; es el más burgués entre los burgueses y el más agnóstico de los agnósticos. Representa perfectamente, judío o no, el paradigma del cinismo machista que gobierna el occidente desde hace más de un siglo.

Lo que caracteriza a Bill, y que lo diferencia de Fridolin, es la impresión de que el viaje nocturno de Bill no es para apagar sus deseos, sino para encontrar algo que le despierte el deseo. Siguiendo por esta línea, se puede interpretar la orgía de los enmascarados como una síntesis del viaje que ha hecho Fridolin para convertirse en Bill. En primer lugar, las mujeres desnudas que pueden reenviar a las estatuas clásicas; después, la representación de lo gótico y lo barroco que vemos en el palacio, hasta llegar a lo que es Bill mismo en su época. El protagonista se siente desnudo sin su máscara. Más desnudo que los cuerpos que le rodean y que de forma mecánica llevan a cabo lo que tendría que ser uno de los gestos humanos más pasionales, pero que en esta escena no es más que ritmo y pura estética. El rostro de Bill también es tan inexpresivo que representa la clave para entender lo que siente. Está ante su fracaso, su imposibilidad de complacer sus deseos. Con esta diferencia se puede intuir la época que separa a Kubrick de Schnitzler: las instituciones que hemos heredado no tienen en cuenta lo que somos o lo que nos gustaría ser; al contrario, las costumbres y la inercia, nos llevan a perpetuar los modelos de comportamiento heredados.

Trasponiendo la obra en el siglo XXI y a Estados Unidos encontramos el tema de la sexualidad masculina como hemos mencionado anteriormente al hablar del personaje de Ziegler. La masculinidad es una construcción social, que alude a la manera de vivir la sexualidad, la afectividad, el trabajo, los roles sociales; pero sobre todo, la masculinidad ha significado a lo largo de la historia la posición de superioridad de los hombres sobre las mujeres. Frente al modelo tradicional de masculinidad, cada vez cobra más fuerza en Occidente el concepto de una nueva masculinidad, basada en la superación de las barreras, los

estereotipos y las normas sociales, que perjudicaban a hombres, mujeres y la interacción entre ambos. Este cambio implica que los hombres están evolucionando hacia la aceptación de determinados comportamientos considerados anteriormente femeninos.

Un aspecto importante de *Eyes Wide Shut* es la lengua. ¿Quién es el dueño del sistema lingüístico? La lengua, el lenguaje, sirve para excavar conceptos teóricos, y la lengua ha sido creada por los hombres, por una sociedad patriarcal, por eso la voz masculina es la voz dominante. En este caso, Bill es la voz masculina predominante, pero no parece tener control sobre la lengua. Un ejemplo claro es cuando se encuentra en casa de Domino y Alice llama a su móvil. Bill le contesta y dice “It’s a little difficult to talk now”, y al analizar los hecho podemos volver a afirmar que entonces son las mujeres las que tienen el poder sobre lo que es dicho en la película. A menudo Bill repite lo que ya se ha dicho, y lo repite cuarenta y seis veces como si él mismo no tuviera la capacidad de formular un pensamiento o un concepto nuevo y original. Kubrick trabaja con la idea que la correlación entre significado y significante es arbitraria y que el significado es interminablemente diferido sin cesar. La lengua por sí sola no es suficiente para Kubrick quien actúa en otro nivel del discurso lingüístico/textual, la intertextualidad y la extratextualidad. Utiliza referencias que pertenecen al mundo exterior, a la vida real y no al mundo interior de la película. Encontramos también varias referencias a la vida del director repartidas por *Eyes Wide Shut*. En el momento en el que Bill compra el periódico, recuerda la foto hecha por Kubrick y que le hizo famoso en la que retrata un vendedor de periódicos de Nueva York en el 1945. La posición del cuerpo desnudo de Nicole Kidman en la primera escena de la película recuerda otra foto que Kubrick hizo en 1949 de una mujer desnuda posando de la misma manera.

Un subtexto, un *leit motiv* anacrónico que resuena a lo largo de toda la película, atraviesa *Eyes Wide Shut* con el fin de representar los años en los que ha sido filmada, pero como si, al mismo tiempo, estuviera continuamente refiriéndose a otros tiempos. En primer lugar, la música de Nick Nightingale es jazz, típico de los años 1920-1930; la moral sexual de los personajes parece pertenecer a otros tiempos, cuando era impensable que una mujer deseara a otro hombre que no fuera su marido; las actitudes de Bill y Alice hacia las fantasías sexuales del uno y del otro son anteriores a la revolución sexual; las dos modelos son tipos de los años 60; la familia Harford tiene una casa demasiado grande y bonita para la clase social a la que pertenecen Bill y Alice; la forma de actuar de Marion hacia Bill parece ser muy sometida, casi anterior a la época feminista, y, por último, como ya hemos mencionado la orgía podría pertenecer a la época romana.

La película de Kubrick lleva a cabo una exploración de la institución del matrimonio que no es perfecto, subrayando cómo tal institución no puede frenar los deseos más profundos del hombre. A través de las lentes de Kubrick la subjetividad de Bill se manifiesta por varias apariciones del deseo que sitúan al protagonista en un columpio de dudosa masculinidad. Encontramos más detalles que el director incorpora a la película como la del portero del hotel en el que se aloja Nick Nightingale que es gay. Es casi una ridiculización de los gays pero que sirve a Kubrick para subrayar la crisis de la masculinidad de Bill durante la noche. Para llevar a cabo una representación en la que el espectador pueda comprender lo que se narra, Kubrick debe tener en cuenta tanto los cambios históricos y sociales.

[...] En la articulación de las obras modernas hay que tomar en consideración tanto los cronotopos del mundo representado como los de los lectores y los creadores de las obras; o por decirlo de otra manera, la interacción entre el mundo representante y el mundo representado... Podría decirse que nos encontramos ante dos acontecimientos: el que se nos cuenta en la obra, y el de la narración misma (en la cual participamos, en tanto que auditores-lectores). Estos acontecimientos se desarrollan en momentos diferentes y en lugares diferentes. Simultáneamente, estos acontecimientos se reúnen en un acontecimiento único y complejo, que podríamos designar como la plenitud del acontecimiento (Dottorini 2007:87).

Finalmente, además de diferenciarse en la época histórica, *Relato soñado* y *Eyes Wide shut* se desarrollan en dos momentos del año diferentes. A pesar de que Kubrick intente ser fiel a la novela cambia este detalle desplazando el momento de los hechos a otra época del año, las Navidades. En Estados Unidos la tradición de los Carnavales no es tan fuerte y no justificaría las grandes fiestas, mientras las Navidades son más universales. Resulta, pues, lógico elegir un momento del año tan particular, destinado a la celebración y las fiestas. La razón por la cual Kubrick transporta la historia a otro momento del año está clara; quiere subrayar el contraste de la utilización de las máscaras, exaltando su valor metafórico y simbólico puesto que durante la época de Carnaval es más común utilizarlas.

El desarrollo de la historia durante las Navidades, un evento que tienes lugar el mismo día cada año igual que el año anterior sirve para indicar la importancia de la circularidad de los hechos, además de presentar una temporalidad ritual y cíclica.

La película empieza una noche de diciembre muy cercana a la Nochebuena. Las decoraciones navideñas con árboles y luces llenan todos los escenarios internos de la película con la exclusión del de la mansión en la que se desarrolla la orgía.

Estas son características de la Navidad en Estados Unidos. La decoración de la casa, la colocación de las luces navideñas en la fachada de la casa que pueden ser de muchos colores, o simplemente de color blanco. Es muy común, que el jardín esté decorado con luces. En el interior el árbol de Navidad tendría que ser el símbolo del calor doméstico en la temporada de navidad. El origen del abeto navideño se remonta a Alemania, en donde algunos iban a los bosques y cortaban su propio pino, actualmente se hace esto o sino otros los compran en los centros comerciales.

Para muchos estadounidenses es una época de buena voluntad y una ocasión para ofrecerse como voluntario. Las festividades no cristianas que se celebran casi en la misma época del año, sobre todo la Hannukah judía y el Kwanzaa afro-estadounidense, también se funden en lo que se considera una “temporada festiva” más amplia.

En *Eyes Wide Shut* como en el mundo real, las Navidades han perdido su significado de festividad religiosa y de rencuentro familiar y se han convertido en una orgía de consumismo. Las Navidades modernas, más comercializadas, comenzaron a aparecer en el siglo XIX con la nueva costumbre de comprar regalos para los niños pequeños, lo cual vemos reflejado en la última escena de la película en la que la pareja Hardford está comprado regalos para su niña.



Figura 11: Fotografía de Nueva York en la temporada navideña (año 2000)

La lógica que predomina en el viaje de Bill es el espejismo caracterizado por una serie de repeticiones y por una ambientación irreal que debilitan la coherencia y la continuidad del viaje del protagonista, produciendo además una inquietante sensación de *déjà-vu* y asimismo un sentido de pérdida. El espectador llega a dudar de lo que ve y escucha, y, así mismo, en el caso de la novela, el lector duda de lo que lee. ¿El viaje de Bill es real o es un sueño con los ojos abiertos?

En la novela encontramos términos como *secreto* refiriéndose a las fiestas en las que Nachtigall suele tocar el piano, pero el tema de lo secreto es un tema que el autor suele tratar. Lo secreto, lo escondido, lo misterioso, es algo que se encuentra en los momentos clave de un acontecimiento:

[...] hablaron de aquellas regiones misteriosas por las que apenas sentían añoranza (Schnitzler 2008: 13).

Lo secreto es un tema recurrente porque el autor quiere subrayar lo secreta y lo esquiva que es el alma humana, que está llena de regiones inexploradas y peligrosas. El hecho de que las mujeres de la fiesta secreta estén desnudas también podría ser un símbolo de abertura, de audacia y de disponibilidad a compartir. La desnudez en este caso podría ser un símbolo también de la distancia imposible de colmar entre los individuos y la pérdida de identidad. Las mujeres están desnudas pero con la cara cubierta y secreta.

Los ojos de Fridolin erraban sedientos de las figuras exuberantes a las esbeltas, de las delicadas a las espléndidamente en flor...; y como cada una de aquellas mujeres desnudas seguía siendo un misterio y, desde sus máscaras negras, unos ojos grandes lo miraban resplandecientes como el más insoluble de los enigmas (Schnitzler 2008: 62).

En el texto encontramos la frase “es mejor que no hagas preguntas” y variantes de esta expresión se pueden encontrar en otras partes de la novela con la misma funcionalidad, es decir que además de lo que los personajes dicen, existe otra dimensión que vá más allá de la superficie escondida y secreta y que sería mejor no conocer.

[...] Tampoco yo sé qué hubiera ocurrido en otras circunstancias. Y no me preguntes más, Albertine.-respondió Fridolin (Schnitzler 2008: 15).

-Ni yo- Se rió Nachtingall-. Es mejor que no preguntes (Schnitzler 2008: 49).

Pero es justamente esta dimensión la que suscita la curiosidad de Fridolin y lo empuja a investigar y a descubrir qué es lo que hay más allá, como si este fuera el motor que mueve los hechos de la narración. Fridolin tiene unas ganas morbosas de conocer las fantasías y los secretos de su mujer y al mismo tiempo hará todo lo posible para descubrir quiénes son las personas que han participado en la reunión secreta y qué es lo que ha ocurrido tras su expulsión.

Sólo al final de la novela entenderá que no puede satisfacer ninguna de estas curiosidades y, al no poder responder a ninguna de sus preguntas, se derrumbará, en los brazos de Albertine, que es su único punto de referencia en la vida.

Eyes Wide Shut está repleto de movimientos de cámara que subrayan las percepciones de Bill. Además, en algunas ocasiones, el director utiliza un recurso particular: un tiro de cámara que aparentemente es objetivo se descubre después como una visión subjetiva de Bill. Por ejemplo, en la fiesta en casa de Ziegler se ve por primera vez al amigo pianista mientras está tocando el piano en el palco y el tiro subjetivo muestra a Bill observando esta escena. Todo el recorrido que el espectador sigue junto a Bill se revela un recorrido laberíntico donde, más allá de un orden aparente, se llega a un punto en el que todo parece permeado de incertidumbre (Schnitzler, 1977, p. 37). Para subrayar esta incertidumbre Kubrick utiliza otro recurso del lenguaje cinematográfico. La decoloración de la escena, o *crossfade*, produce una metamorfosis de la imagen, y, con ella, de los personajes. Este recurso se convierte así en un procedimiento de codificación para enunciar y marcar el cambio espacial y temporal. Gracias a él consigue una transición entre dos secuencias y asimismo una elipsis temporal y espacial indefinida. Por

ejemplo: el *crossfade* marca cuatro veces la escena en la que Bill va desde la tienda de disfraces hasta la mansión donde tendrá lugar la orgía, y luego aparece de nuevo cuando Bill vuelve a casa, está en la cocina y, de repente, se encuentra en el cuarto donde Alice está durmiendo. Al utilizar reiteradamente y de forma incongruente el *crossfade*, éste pierde su significado canónico y contribuye a crear una sensación de tiempo no lineal. El resultado es crear una incertidumbre que implica, a la duración del desarrollo temporal de esas escenas y los espacios involucrados. Al mismo tiempo, se consigue desestabilizar la continuidad temporal y espacial para fortalecer la sensación del pasaje de la esfera de la realidad a la del sueño.

Tanto en la película como en el libro encontramos una dimensión temporal que se disgrega y que está en el interior de la mente del protagonista. La desaparición del sentido del tiempo marca también la desorientación del protagonista de *Relato soñado*:

¿Y ahora qué? ¿Ir a casa? ¿Y dónde si no! Hoy no podía hacer ya nada más. ¿Y mañana? ¿Qué? ¿Y cómo? Se sintió torpe, desvalido, todo se le escurría entre los dedos; todo se volvía irreal, incluso su casa, su mujer, su hija, su profesión, sí, él mismo, mientras seguía recorriendo mecánicamente las calles vespertinas, dejando vagar sus pensamientos.

El reloj de la torre del Ayuntamiento dio las siete y media. Por lo demás, le era indiferente la hora que era; tenía tiempo más que de sobra. Nada, nadie le importaba. Sentía una ligera compasión de sí mismo. Muy fugazmente, no como un propósito, le vino la idea de hacerse llevar a cualquier estación, marcharse, a donde fuera, desaparecer para todos los que lo conocían, reaparecer en alguna parte en el extranjero y comenzar una nueva vida como un hombre nuevo, distinto (Schnitzler 2008: 39).

Finalmente en *Eyes Wide Shut* Kubrick utiliza otros tres recursos para interrumpir la linealidad de la narración. En primer lugar corta bruscamente algunas escenas durante el montaje para crear un malestar en el espectador; al mismo tiempo introduce una gama de colores para que este identifique el margen de la acción. Están presentes tres gamas de colores: rojo, amarillo y azul. Kubrick tenía claro cuándo usar uno u otro para distinguir el estado de los personajes.

El rojo es el color que acompaña la pasión, el sexo, la acción y la toma de iniciativa por parte de un personaje. El amarillo representa la tierra de nadie, el lugar de encuentro entre la irrealidad de la realidad y la realidad de la irrealidad. Lugar donde la sexualidad aún no es un caudal oculto y controlado sino una parte natural de la persona. El azul es el color de los puentes: de los caminos que llevan de la introspección, de la consciencia al reconocimiento de la inconsciencia, y viceversa.



Figura 13 : Bill y Alice por la noche en un momento ejemplar de la utilización del color azul.

En segundo lugar enmarca a los personajes de forma especular para abrir al espectador de forma alternada el punto de vista de uno y del otro: es el caso del diálogo que tiene lugar en la tienda de disfraces entre Milich y Bill. Por último, introduce un gran número de repeticiones verbales. Estas ocurren en una misma frase de un personaje; como por ejemplo cuando en el baño de Zeigler, Bill repite a Mandy “*look at me*” mientras intenta reanimarla; o cuando el pianista repite “*I play*” dos veces, al igual que el “*I’ll tell you everything*” final que Bill dice a Alice que también se repite dos veces. Las repeticiones tienen lugar también en algunos diálogos entre los personajes, uno de los cuales repite textualmente lo que acaba de decir el otro generando un sentido de incompreensión y reduciendo la comunicación a un ejercicio que implica la función fática. Esto se produce varias veces en el protagonista que repite lo que dice el pianista o su mujer; o, en la tienda de disfraces, en la que Milich repite lo que dice Bill. Así, a través de saltos, repeticiones y bloqueos repentinos de la continuidad de la representación clásica, sin que quede explícitamente destruida sino sutilmente recortada, Kubrick suscita una pérdida de control de la acción en el espectador.

2.3.3 Los personajes y los actores

Kubrick quiso que los protagonistas de su película fueran dos actores que también fueran pareja en la vida real. Inicialmente se habló de Alec Baldwin y Kim Basinger, pero finalmente fueron Tom Cruise y Nicole Kidman los elegidos para someterse a las exigencias del realizador durante un rodaje que se prolongó durante casi dos años repletos de conflictos. Jennifer Jason Leigh, inicialmente contratada para encarnar a la hija del paciente difunto, fue sustituida por la actriz sueca Marie

Richardson, mientras Harvey Keitel también dejó su puesto a Sydney Pollack para que interpretara al único personaje importante de la película que no aparece en la novela. Por último, el protagonista de la novela, médico y judío, fue despojado del segundo de estos atributos.

Sydney Pollack en una entrevista afirmó que la principal diferencia entre una novela y un guión llevado a la pantalla es el cuerpo del actor (Morel 2002: 68). En una novela los personajes cambian según la imaginación del lector mientras en el cine el primer principio es de encarnar estos personajes y encerrarlos en el cuerpo del actor que lleva encima un cierto número de connotaciones. Por ejemplo: en el momento en el que Tom Cruise es elegido para ser un tal personaje, parte del imaginario relacionado con el personaje desaparece y es sustituido por lo que cada espectador percibe de Tom Cruise (su físico, su pasado como actor, su personaje público, etc.) Tom Cruise es reconocible por tres aspectos principales. En primer lugar, es un joven moreno de rasgos regulares; además ha encarnado varios héroes en películas de acción pero también le gusta interpretar roles más rebuscados, y por último, para la prensa americana es el marido y padre modelo. Nicole Kidman por su lado también tiene una imagen particular puesto que es el arquetipo de belleza. Es una mujer rubia hollywoodiense que en el pasado ha representado el rol de *femme fatale*. Al igual que Tom Cruise, la prensa la describe como una madre y mujer modelo. Cuando el director elige la pareja Cruise, sabe perfectamente que los personajes de la película se vestirán de un aura particular. En el momento del rodaje, finales de los años 90, Tom Cruise y Nicole Kidman son la pareja perfecta del *star sistem* de Hollywood, amados y conocidos por un amplio público. Su matrimonio es ejemplar comparado con el de otras parejas hollywoodienses de la época. Tom y Nicole son ricos, famosos y la fama

no parece haberles calentado la cabeza. Son una pareja feliz “burguesa” y sirven de modelo social en Estados Unidos. Bajo estas circunstancias, Kubrick los elige para representar un matrimonio que está demasiado ocupado en el trabajo y las relaciones sociales, lo que es un obstáculo para pararse a reflexionar. Gracias a la popularidad de los actores no hace falta que Kubrick nos presente a la pareja al principio de la película. Kubrick no hace más que copiar el perfil de la pareja Cruise para transferirlo a la familia Harford. El público conoce ya muy bien estos personajes que ve en la pantalla. Cruise y Kidman son estrellas, no sólo actores. Esta es la gran diferencia con la que juega Kubrick. Pero al mismo tiempo, es un recurso delicado puesto que el espectador tendrá mayor dificultad al identificarse con el personaje conociendo tan bien el actor. Uniendo el matrimonio Cruise también en la ficción Kubrick acentúa la sensación de realidad de la pareja, el grado de intimidad que vehiculan los actores es mucho más intenso puesto que nos los está enseñando desde la primera escena en las habitaciones de su casa y no en las del set fílmico de *Eyes Wide Shut*.

Volviendo a la obsesión con la que Kubrick intenta perseguir la novela de Schnitzler encontramos también parecidos tanto en los nombres de los protagonistas como en otros detalles. La protagonista femenina de *Eyes Wide Shut* se llama Alice; su nombre empieza con la misma letra de la protagonista de *Relato soñado*, Albertine, pero tiene una connotación mucho más fuerte que el nombre utilizado por Schnitzler. Alice es también el nombre de la protagonista de *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí* y de *Alice en el país de las maravillas* de Carroll, y Alice en la película a menudo está delante del espejo o mira hacia otras cosas reflejas en lugar de mirar al objeto real. El ejemplo que más destaca es el momento de *Baby did a bad bad thing* en el que, en primer

lugar, ella está sola delante del espejo desnuda, y mientras Bill se acerca ella mira su reflejo en lugar de girarse y mirar a su marido. Él empieza a acariciarla y a besarla pero ella sigue mirando al espejo como si ahí hubiera otra realidad. Pero la Alice de Lewis Carroll vuelve a aparecer más adelante porque en su historia, la niña se duerme y vive aventuras que están en el límite entre realidad y sueño. Al despertar la niña no sabe si lo soñado es lo que ha vivido realmente y se encuentra confundida como la protagonista de *Eyes Wide Shut* al despertarse del sueño en plena noche.

El apellido de la pareja protagonista también no ha sido elegido de forma casual. Hartford recuerda el nombre de un gran actor hollywoodiano, Harrison Ford, y este apellido es como una compresión de nombre y apellido juntos. Además, el año anterior a aquel en el que empezaran a rodar la película, Kubrick había perdido a uno de sus colaboradores, Gustav Hasford, y fue su forma de homenajearlo.

Tom Cruise (mimado por la Warner desde el éxito de *Misión imposible en 1996*) y Nicole Kidman se incorporaron al equipo que el 7 de noviembre de 1996 inició el rodaje de *Eyes wide shut*. Las últimas escenas se filmaron en febrero de 1998, y tras un año de post-producción, el film estuvo prácticamente concluido. Faltaban unos pequeños ajustes que no impidieron su proyección ante los altos ejecutivos de la Warner y la aprobación definitiva por parte de una pareja de actores (Cruise y Kidman) que se habían entregado en cuerpo y alma a una odisea cinematográfica que superaba cualquiera de las vividas hasta entonces. Stanley Kubrick falleció cuatro días antes de la fecha en la que debía presentar a la productora el montaje final del largometraje.

2.3.3.1 De Fridolin a Bill

Kubrick es famoso por tener un ojo excelente para la elección de actores, sean estrellas o ignotos, en todos sus films. La muy criticada elección de Tom Cruise y Nicole Kidman es desmentida por la propia película. No se puede negar la atracción y el imán en el público, y en el propio Kubrick, de la entonces pareja y habitual protagonistas de portadas de revistas. Cruise sostiene a su personaje con dignidad y carácter, en un papel poco habitual en él, realizándolo en un registro o tono neutro que favorece al film.

El protagonista masculino es un joven médico de clase media burguesa que en la novela tiene el extraño y rebuscado nombre de Fridolin mientras que en la película tiene un nombre mucho más común, Bill. Es un médico común y corriente pero que consigue asistir a las fiestas de la alta sociedad mediante sus visitas a domicilio. Es un hombre sin ninguna cualidad peculiar, un hombre como todos los demás, cuyo más profundo sentimiento es el miedo a las enfermedades y a la muerte. Tanto Schnitzler como Kubrick dedican la mayor parte de su obra a él.



Figura 13: Bill en el pasillo del hospital.

Desde las primeras páginas Schnitzler intenta que el lector se identifique con el protagonista puesto que, aunque el libro esté escrito en tercera persona, la prosa está influenciada por el yo narrador. Kubrick hace lo mismo con el espectador. La identificación con Bill es inevitable gracias a los tiros de cámara en los que el espectador ve lo que él ve, y consiguen que el desarrollo y el punto de vista de la película no sean objetivos sino subjetivos.

La falsa idea que tiene el médico sobre su propio perfecto matrimonio burgués, sus certezas, se rompen cuando se encuentra ante la confesión de su mujer. Esta le confiesa que deseó sexualmente a otro hombre, y él, que no está preparado para esta revelación, empieza a reflexionar sobre la idea equivocada que tiene de ella, y por otro lado sobre su rol en la relación de pareja.

Tras la confesión de su mujer, que le deja completamente desorientado, empieza el recorrido nocturno de Fridolin y de Bill por la ciudad sumergida en la noche. En *Relato soñado*, Fridolin grava en su memoria la atmosfera de esa noche con todos sus sentidos. Durante esa noche en la que está fuera de su casa, Fridolin como Bill, está empeñado en la búsqueda del deseo sexual, una búsqueda de la que elimina a su mujer, la única persona que en realidad podría ayudarle a reconquistar su equilibrio.

El protagonista experimenta distintas situaciones extrañas a su cotidianidad que evidencian su incapacidad para actuar y su falta de valor, que hace que nunca consiga vivir sus experiencias hasta el final. Cada vez que se encuentra ante la posibilidad compartir un momento de intimidad con una mujer, Fridolin/Bill se escapa o le echan. Por ejemplo: cuando Marianne/Marion lo besa, son interrumpidos por el novio de ella; cuando quiere acostarse con la prostituta Mizzi/Domino, su miedo a las enfermedades lo detiene, mientras en la película una llamada de su mujer lo interrumpe; cuando durante la orgía intenta escaparse con la mujer misteriosa, le llaman a juicio los otros participantes y, por fin, lo echan de la casa. Nunca consigue satisfacer su deseo. Su incapacidad para llevar a cabo una relación sexual destaca su personalidad reprimida por la moral burguesa que representa.

Hay dos situaciones que subrayan la banalidad de las fantasías sexuales que tiene el protagonista. La primera vez, tras el sueño de su mujer; la segunda, con la clara intención de devolver la traición deseada por ella. El hecho de que su mujer se haya mostrado más abierta a otras experiencias y con menos inhibiciones, hace que el rencor hacia ella aumente y que se hunda en la inseguridad. Bill repite sus movimientos y

vuelve a los lugares en los que ha estado la noche anterior guiado por este estado de ánimo. Sin embargo, cada vez que regresa a uno de estos lugares no hace más que confirmar su ineptitud para llevar a cabo sus aventuras y para dar un sentido a los encuentros que tiene.

Ambos, Fridolin y Bill, no son más que unos maniqués impotentes, incapaces de tomar la iniciativa y de relacionarse con otros. Necesitan siempre a alguien que les guíe y les diga qué hacer: los dos hombres, las dos modelos de la película en la escena de la fiesta, la prostituta que le invita a subir a casa, y su mujer que tiene el rol de guía, evidenciado por la frase final:

¿Qué vamos a hacer Albertine? (Schnitzler 2008:131).

La base del carácter del protagonista es su debilidad y por eso Fridolin/Bill es más sensible que su mujer a los piropos y a las falsas adulaciones que lo rodean.

En un cierto punto de la novela, Fridolin siente el deseo de llevar una doble vida:

Sin derrochar muchos esfuerzos podía iniciar allí su venganza, allí no había para él dificultades ni peligros; y aquello que quizá hubiera hecho retroceder a otros, la traición al novio de ella, para él resultaba casi un atractivo más. Sí, traicionar, engañar, mentir, representar una comedia, aquí y allá, ante Marianne, ante Albertine, ante el doctor Roediger, ante el mundo entero...; llevar una especie de doble vida, ser el médico competente, digno de confianza y de prometedor futuro, el buen esposo y padre de familia...y al mismo tiempo un libertino, un seductor, un cínico que jugara con la gente, con los

hombres y mujeres, siguiendo su capricho... Eso le pareció en ese instante algo absolutamente delicioso (Schnitzler 2008: 106).

En sus pensamientos le gustaría ir más allá de la seguridad que le da el matrimonio, más allá de la rutina de una vida entre familia y trabajo que en *Eyes Wide Shut* se destaca aún más por el montaje en paralelo. Pero este deseo choca con su incapacidad de poder vivirlo realmente, de correr el riesgo de encontrarse hundido en su inseguridad lejos de su familia.

Durante el ritual de la sociedad secreta el protagonista asiste a la materialización de sus deseos más reprimidos, ve sus tabú puestos en escena pero no puede participar porque no consigue romperlos.

Puesto que no consigue librarse de sus pulsiones sexuales, Fridolin se encuentra desorientado, casi como en un estado de trance, subrayado en la novela con el término *unwillkürlich*, es decir, “arriba-abajo”. No está viviendo la vida real en la que es un médico competente, un buen marido y padre de familia, pero tampoco está viviendo en otra vida, la del libertino y del seductor cínico. Su condición según Schnitzler está en un territorio de nuestra mente entre lo consciente e inconsciente. De hecho el protagonista está como suspendido en una dimensión imaginaria cuyos efectos amenazadores y perturbadores son los de no hacerle sentir cómodo en ninguna parte. Esta condición definida por Schnitzler como *mediociente o semiciente*, constituye un territorio adicional de la vida psíquica y espiritual del hombre. El estado de *medio-consciencia* es un híbrido entre la realidad y la imaginación en la que el protagonista vagabundea y que le permite enfocar su trauma interior: él no es capaz ni de actuar ni de volver atrás a su estado anterior.

Tom Cruise es increíblemente adecuado para rol del protagonista porque casi no interpreta el personaje sino que simplemente le presta una mirada neutra que reduce su expresividad. Mantiene siempre la misma expresión del rostro como si estuviera sorprendido, como si acabara de caer de las nubes. Sus labios sonrían ligeramente como para demostrar su inseguridad. Sus brazos y sus piernas se mueven de forma rígida como lo haría el protagonista de *Relato soñado* en el que el autor especifica que se mueve y camina de forma mecánica.

A lo largo de la película encontramos también varios personajes que podrían interpretarse como el doble de Bill. El primero es Nightingale. Tienen la misma edad y durante la fiesta de Ziegler, aparece llevando el mismo traje que Bill. En la novela los dos personajes nos aparecen como dos entidades diferentes. Nachtigall aparece como un joven de origen extranjero, polaco, que viene de un ambiente modesto y que abandonó sus estudios como médico por dificultades económicas. En la película Nightingale en cambio es lo que Bill hubiese podido ser, es decir, un artista bohemio, un músico, y es por estas razones por las que su curiosidad le lleva a investigar sobre lo que su amigo solo ha podido imaginar porque tenía los ojos vendados.

El segundo personaje es Carl, novio de Marion. También se parece físicamente a Bill con la única diferencia de que lleva gafas. La entrada en escena de Carl es igual a la de Bill. Ambos pronuncian las mismas palabras y entran dentro de la habitación de la misma forma. En esta escena lo peculiar es que se invierten los roles. Bill es para Marion lo que para Alice es el marino con el cual tuvo sus fantasías. La mujer podría dejarlo todo por él, mientras Carl, en cambio, se queda anclado en la realidad.

2.3.3.2. La protagonista femenina: Albertine y Alice

El recorrido y la turbación del protagonista masculino tienen su paralelo en el recorrido de su mujer. Ésta intenta librarse de la falsedad que percibe en su relación con el marido y que está convirtiendo sus sentimientos hacia él en un “amor tierno y triste”. Tanto Albertine en la novela, como Alice en la película, se contraponen al marido de forma muy marcada. Entre los dos, ella es la más sincera y la más indulgente, y esta polaridad entre los dos personajes se refleja tanto en la novela como en la película. En ambas se subraya esa contraposición entre la sinceridad absoluta de ella y la máscara tras la que se esconde él.

Schnitzler subraya la diferencia entre los dos protagonistas distinguiendo las estructuras comunicativas, contraponiendo a la forma angustiada de expresarse de Fridolin, el ritmo relajado de las frases de Albertine, estructuradas en un vocabulario elemental y con escasas indicaciones sobre su estado psicológico.

La mujer, con su sinceridad, no esconde al marido lo que considera natural aunque pueda resultar desagradable y amenazador. El marido en cambio se siente descolocado por el descubrimiento de lo irracional, de los instintos y de los sueños, porque todo esto está en contraposición con sus ideas, sus convenciones sociales, con sus reglas de comportamiento que no consigue ver con flexibilidad y evaluar de otra forma.

Albertine / Alice es para su marido un familiar que, tras su confesión, se convierte en desconocido, inquietante y misterioso. Pasa de ser mujer fiel, buena madre a un ser lascivo y lujurioso.

El personaje de la mujer se caracteriza por su equilibrio, su buen sentido y su capacidad de racionalizar. Alice es una mujer a la que le gusta que se fijen en ella, pero no solo por su belleza, sino por su inteligencia. Rechaza toda idea de que el único motivo por el que un hombre puede desear llevarse una mujer a la cama es por su cuerpo. Estas cualidades destacan en *Eyes Wide Shut* gracias a las gafas que a menudo Alice lleva puestas en casa. Las gafas sirven también para destacar su voluntad de ver y analizar atentamente, a sí misma y al mundo que la rodea. Pero al mismo tiempo representan la lucidez mental que inhibe el abandono a los sentidos. Son signo, quizá, de su frialdad cuando desarrolla el papel de madre.



Figura 14: Alice durante el día, con las gafas puestas.

Al mismo tiempo, si Bill es un advenedizo que ignora su propia posición en la escala social, Alice es una hipócrita. De ahí que en gran parte de la película esté frente al espejo. El espejo es el símbolo de su vanidad y coquetería, pero también de su dualidad. Alice está en paro y su única actividad conocida consiste en acicalarse tal y como se esperaría que lo hiciera una mujer florero. No tiene entidad propia: es una muñeca, un

mero objeto sexual. Un ama de casa aburrida en el interior del hogar familiar y el trofeo erótico de Bill en el exterior.

Solo hay tres momentos de la película en los que Alice se muestra tal y como es en realidad. El primero es en la fiesta en la casa de Victor Ziegler, cuando se emborracha y coquetea con el aristócrata húngaro Sandor Szavost. Luego, cuando discute con Bill tras fumar marihuana y, por último, mientras disfruta de una pesadilla en la que se ve a sí misma acostándose con decenas de hombres en presencia de su marido. Alice, en definitiva, solo se manifiesta con sinceridad cuando está borracha, drogada o dormida. Cuando el subconsciente domina sus actos. De nuevo una metáfora del poder de lo subterráneo y lo oculto, y de cómo los personajes luchan inútilmente por mantenerlo bajo control por medio de mentiras hipócritas.

Durante su pesadilla, Alice ríe a carcajadas. Disfruta haciéndole daño a su marido y goza de su propia crueldad. Esa crueldad que Alice reprime en la vida real porque le va su *modus vivendi* en ello. Preguntada al respecto, Christiane Kubrick, la mujer del director, dio una interpretación extraordinariamente perspicaz de la actitud de Alice: “Las mujeres tienen un poder inmenso, el de ser crueles con los hombres. Pero ese poder solo tiene efecto sobre los hombres que las quieren” (Raphael, 1999b: 265). Es un detalle importante en *Eyes Wide Shut*.

Para Kubrick, la institución del matrimonio no es más que una forma socialmente aceptable de prostitución. En la película, tan prostituta es la mujer casada que vive con y de su marido como las prostitutas callejeras o las que se mueven por la mansión de Somerton.

La figura de Alice ante el espejo tiene un importante papel en la película. Ya en la primera escena se ve a la protagonista frente a un armario con las puertas abiertas mientras se desnuda delante del espejo. Más adelante, se ve como se observa críticamente antes de salir para ir a la fiesta. Luego, mirándose en el pequeño armario del baño, y, finalmente, en el espejo de su cómoda antes de desvelar sus deseos al marido. Desnuda delante del espejo se quita los pendientes mientras Bill se acerca, y justo después, los dos empiezan a tocarse, abrazarse y a besarse. El espejo duplica la imagen de los personajes, sugiere la duplicidad de sus identidades. En esta escena él mira de forma distraída al espejo mientras ella lo mira constantemente y, mientras la cámara se acerca a su cara, su expresión afectuosa se convierte en ambigua y consciente de sí misma; su mirada deja entender que su mente está en otro sitio y no en lo que está haciendo. Este es el momento del autoreconocimiento: una incómoda y fugaz expresión de lo que ella es realmente.

Pero el auténtico deseo de la mujer sale al exterior en la escena anterior. Durante la fiesta, ella se divierte tonteando con un desconocido y luego cuando revela al marido el haber tenido fantasías con un hombre durante el verano anterior. Alice necesita fumar marihuana para librarse de su pudor y de la presión social antes de empezar a hablar libremente y confesar su deseo de traición al marido. Albertine, al contrario, encuentra dentro de sí misma el valor de hacer tal declaración. En este diálogo, el rol de Albertine consiste en destruir el mundo machista del marido y la idealización que tiene de la relación entre los dos sexos. Esta confesión empuja a Fridolin/ Bill a tener alguna aventura para vengarse de la mujer. Pero la noche de Bill está llena de dobles de Alice: “Todas son iguales, pensó con amargura, y Albertine es como todas... la

peor de todas” dice Fridolin en *Relato soñado*. En *Eyes Wide Shut* a Alice se la puede identificar gracias a una serie de paralelismos con Mandy: ambas son altas y tienen el pelo rubio, utilizan algún tipo de droga, y la última noche de Mandy, en la que supuestamente es ella la que se acuesta con muchos hombres, se supone que es lo que se refleja en el sueño de Alice.

La protagonista y Domino también pueden estar asociadas por el color violeta de las sábanas en las que está durmiendo Alice. El color del vestido de la prostituta también es el mismo y la gran cómoda con el espejo que ambas tienen en su habitación funciona como *liaison*. En cierto sentido es como si hubiera una sola mujer en la película, puesto que todas las chicas con las que se encuentra Bill pueden interpretarse como encarnaciones de su mujer, la única que realmente él está buscando. Todas esas mujeres son, a efectos simbólicos, la misma. El parecido es la evidencia de que Bill busca en realidad a Alice en todas las mujeres con las que se encuentra a lo largo de su aventura nocturna.

Del mismo modo, en *Relato soñado*, Fridolin reflexiona:

Pero el que hasta entonces no hubiera meditado en esa circunstancia se debía a que, en el tiempo transcurrido desde que leyó la noticia en el periódico, se había imaginado a la suicida, cuyo rostro no conocía, con los rasgos de Albertine; sí, a que como comprendió entonces con un estremecimiento, había tenido continuamente delante de los ojos a su esposa como la mujer que buscaba (Schnitzler, 2008: 119).

Siguiendo más adelante, en el libro se encuentran las similitudes entre la protagonista y las mujeres que ha conocido Fridolin como si estuviera sugiriendo que Albertine no es más que otra prostituta de la alta

burguesía. De hecho, la última vez en la que se ve Alice en la película, está dentro de la tienda de juguetes, rodeada por peluches como los que estaban en la cama de Domino. Fridolin mismo considera prostitutas a las mujeres que participan en el baile y las imagina con los rasgos de su mujer. Ambas, Albertine y Alice descubren la violencia de las pulsiones primarias, su sexualidad, desveladas por sus fantasías por las que se sienten asustadas, pero al mismo tiempo atraídas. Los sueños absorben todos los impulsos agresivos de la protagonista y sirven para que ella descargue el odio que siente hacia su marido al no sentirse comprendida por él.

Nicole Kidman interpreta el rol de la protagonista femenina con una gran tensión emotiva y una gran sensibilidad. Consigue dar a Alice una personalidad verosímil y consigue su objetivo con pocos recursos: modulando de forma refinada las expresiones de la cara; moviendo su cuerpo de forma espontánea, pero al mismo tiempo como medio interpretativo que sirve perfectamente como medio de comunicación. De esta manera crea un personaje creíble y estilizado, inquietante y fascinante al mismo tiempo, que tiene sueños y fantasías con connotaciones extremadamente concretas y emotivamente involucradoras.

Mención aparte merece Helena, la hija de Bill y Alice. Helena es también pelirroja. A lo largo de la película puede verse varias veces a Alice ayudando a su hija a peinarse, a envolver regalos o a hacer los deberes. En una de esas ocasiones, Kubrick se detiene durante varios segundos y de forma aparentemente innecesaria en madre e hija, que están resolviendo un problema de matemáticas banal. El problema explica que Joe tiene 2.5 dólares y Mike 1.75. ¿Cuánto dinero tiene Joe más que Mike?

Parece natural preguntarse si Alice está enseñando a su hija Helena a seleccionar a los hombres por su dinero. ¿La está plasmando al respeto hacia una sociedad patriarcal? Podría interpretarse como si Alice está recreando en la familia el concepto de sociedad patriarcal que una vez mayor su hija reconocerá en la sociedad, casi como si le estuviera enseñando a elegir el mejor oferente. Es normal que un niño tome ejemplo de sus padres y quizá con el tiempo Helena se case con un marido que la mantenga o quizá acabe siendo iniciada en una ceremonia similar a la de la mansión de Somerton para deleite de los machos alfa de la pirámide social. Es el único personaje infantil, pero al mismo tiempo parece ya influenciado por su entorno y la sociedad en la que vive y que su madre le está imponiendo.



Figura 15: Alice se refleja en el espejo en su versión de madre.

2.3.3.3 Nachtingall y Nick Nightingale

El personaje de Nachtigall es el único que al pasar de la novela a la película no cambia de nombre. En la película simplemente está traducido del alemán al inglés. Su nombre, Nachtigall, significa ruiseñor, y tiene unas connotaciones claras puesto que para Bill/Fridolin es él el que despierta sus sentidos. En primer lugar, es un nombre que evoca la noche, un momento particular en la novela y en la película. Por otro lado el nombre recuerda la melodía fascinante del pájaro arquetipo de la poesía, cuyo dulce cantar resuena sólo durante la noche y tiene una importancia particular, tanto en la lírica alemana como en la inglesa.

En la película, cómo en la novela, encontramos este personaje que parece tener menor importancia pero que es fundamental para el desarrollo de los acontecimientos. Nachtigall/Nachtingal, es el amigo de estudios del protagonista. El encuentro entre Bill y Nachtingall es tan importante como la confesión de Alice para desencadenar los hechos que tendrán lugar durante la noche. En la novela, durante su odisea nocturna, Fridolin tras haber vagabundeadado por las calles de la ciudad, decide entrar en un café. Allí empieza a leer un periódico, pero se da cuenta de que un hombre sentado a pocos metros de él lo está mirando fijamente. Es Nachtigall, un compañero de la universidad al que no había vuelto a ver desde entonces:

Levantó la vista del periódico. Entonces vio, en una mesa de enfrente dos ojos fijos en él. ¿Era posible? ¿Nachtigall? Él lo había reconocido ya, levantó los brazos, agradablemente sorprendido, y se acercó a Fridolin; un hombre grande, bastante ancho, casi pesado y todavía joven, de pelo largo, ligeramente ondulado, rubio y un poco entrecano ya, y un

bigote rubio y caído, a la polaca. Llevaba un abrigo gris abierto, y debajo un frac un tanto seboso, una camisa arrugada con tres botones de brillantes falsos, un cuello ajado y revoloteante corbata de seda blanca. Tenía los párpados enrojecidos como por muchas noches en vela, y sus ojos brillaban claros y azules.

-¿Estás en Viena, Nachtigall? - exclamó Fridolin.

-¿No lo sabías? Dijo Nachtigall con blando acento polaco de suaves resonancias judías -¿Cómo es que no lo sabías? Si soy muy famoso...- Se rió fuerte y de buen humor, sentándose frente a Fridolin (Schnitzler, 1926, p. 44).

En *Eyes Wide Shut* el personaje tiene también un nombre. Se llama Nick, que para la cultura inglesa es el apodo del diablo, un recurso utilizado para subrayar que el acuerdo que Bill tiene con él posee ciertas connotaciones fáusticas. Sus rasgos tienen algo de satánico que se revelan en la escena en la que está sentado con Bill en la mesa del Sonata Café. Su cara aparece iluminada desde abajo gracias a una extraña lámpara colocada en la mesa. El pianista representa, tanto en la novela como en la película, la tentación demoníaca. Es el guía de Fridolin y Bill hacia el camino de la perdición.



Figura 16: Nightingale iluminado desde abajo como para suscitar inquietud.

En *Relato soñado* el encuentro con Nachtigall tiene lugar después del que tiene con la prostituta, cuando Fridolin entra en un café cualquiera. En *Eyes Wide Shut* en cambio, hay una anticipación del encuentro, porque Bill ve al pianista en la fiesta de Navidades de Ziegler y de nuevo en el Sonata Café donde Nightingale toca. El encuentro con el ex compañero de universidad es un momento esencial en el recorrido nocturno de Fridolin/Bill porque, gracias a la palabra de acceso, le permite participar a la fiesta orgía en la mansión. El encuentro con Nachtigall/ Nightingale es para el protagonista un encuentro con su propia sombra, su lado oscuro que le arrastra al interior de un palacio secreto, hacia una realidad perturbadora respecto a la que está acostumbrado a vivir.

Nachtigall/Nightingale se coloca inmediatamente como el lado oscuro de Fridolin /Bill. Nada más aparecer se presenta como un potencial médico, un estudiante fracasado puesto que no se ha licenciado y ahora

se gana la vida como pianista. Representa otro camino alternativo al respetable recorrido burgués que ha llevado a cabo Fridolin/Bill, que además, en la novela, destaca por la distinta forma de expresarse de los personajes. Schnitzler hace hablar a Nachtigall, que es de una clase social inferior, en un dialecto alemán que sólo hablan los judíos de Viena, con un acento polaco; mientras Fridolin habla un alemán elegante, propio de su posición social.

Recordó que Nachtigall había abandonado definitivamente sus estudios de medicina ya después del segundo examen previo de zoología, que por cierto había superado aunque con siete años de retraso.

[...] Una vez tocó en casa de un director de banco, en un baile. Después de haber molestado, ya antes de medianoche, a las jóvenes que pasaban por su lado bailando, con sus observaciones atrevidas y galantes, y de provocar la irritación de sus galanes, se le ocurrió tocar un salvaje cancan y cantar además, con su potente voz de bajo, una estrofa de sentido equívoco. El director de banco lo reprendió duramente. Nachtigall, como lleno de felicidad, se levantó y abrazó al director, y éste, furioso, aunque judío él mismo, le lanzó a la cara un insulto corriente en el país, al que Nachtigall respondió inmediatamente con un violento bofetón...con lo que su carrera en las buenas casas de la ciudad pareció definitivamente acabada (Schnitzler, 2008: 44).

Quando Nachtingall/Nightingale, intermediario del mundo nocturno, desaparece de repente de la escena, todo se derriba y la ciudad muestra su lado vulgar y sucio, que contrasta con la elegancia del protagonista.

El encuentro entre Fridolin y Nachtigall es tan esencial porque en su conversación aparecen aspectos importantes de la personalidad del

protagonista además de temas fundamentales que atraviesan toda la historia.

En primer lugar el pianista pregunta a Fridolin, como si estuviera sacudiéndole para motivarlo, si tiene el valor necesario para afrontar el baile y Fridolin contesta de forma resentida porque inconscientemente su amigo le está tocando un punto débil. Pero en este diálogo encontramos también referencias a los ojos y a lo que es el “ver y no ver”.

-¿Para él? No sé para qué. De verdad que no. Yo toco, toco...
con los ojos vendados.

[...] -Por desgracia, no totalmente vendados. No tanto que no
vea nada. La verdad es que puedo ver el espejo a través del
pañuelo de seda negro que tengo sobre los ojos...- Y volvió a
guardar silencio (Schnitzler, 2008: 48).

Ojos que tendrían que estar cerrados pero están abiertos, es decir, los ojos de Nachtigall que mientras está tocando en estos bailes misteriosos, tendría que estar completamente vendado y en cambio consigue ver a través del pañuelo negro de seda que le cubre los ojos. Los ojos cerrados los encontramos también en el momento en el que Albertine está soñando. Con sus ojos cerrados sueña con traicionar y humillar al marido. Fridolin, al contrario que su mujer, tiene los ojos abiertos durante todo el marco temporal de la narración y sólo duerme pocas horas tras haber escuchado el sueño de Albertine. Sus aventuras no ocurren en el sueño sino en la realidad (o por lo menos eso es lo que piensa el espectador). Pero Albertine, aunque sea sólo en sueños consigue desahogar sus instintos y sus ganas de revancha sobre Fridolin. Él en cambio, aunque actuando en la realidad no consigue hacerlo nunca. Entonces se podría dar la vuelta a la situación y decir que los ojos de

Albertine son los que están abiertos hacia el deseo y los impulsos escondidos, que le permiten imaginar y soñar con traicionar a Fridolin, dejarlo para siempre y escapar con un oficial. Ojos abiertos y preparados a mirar dentro lo más profundo de su alma y de su subconsciente y ver sus impulsos secretos. Ella es la más cercana a lo que es la autocoscienza, la más determinada a ver lo que guarda dentro de sí misma. Fridolin no quiere ver, no quiere investigar dentro de su alma ni de la de su mujer; no quiere saber más sobre su relación de pareja. Es como si su investigar sobre lo que le rodea mientras está despierto lo mantenga ocupado para no rebuscar nada dentro de sí mismo. Albertine con su confesión le ha turbado, revolucionado su mundo, sus seguridades y Fridolin no está preparado y no está a la altura de ver su vida y su relación con los ojos abiertos. Por eso se escapa y empieza a peregrinar por la ciudad en busca de una aventura erótica que compense su narcisismo y que le cure la herida causada por Albertine. Desafortunadamente, Fridolin no está a la altura; no es capaz de llevar a cabo tal venganza, hasta el punto que se volverá contra él mismo.

Del mismo modo Bill en la película, tras el encuentro con la prostituta Domino, llega al Sonata Café, local donde toca su ex compañero de estudios Nick Nightingale. En este caso se reconocen sin sorpresa porque ya se habían visto en la fiesta de navidades en casa de Ziegler. Los dos tienen una conversación muy parecida a la que encontramos en la novela, y parece que Kubrick la haya sacado directamente de ahí sin modificarla para subrayar la importancia de ciertos vocablos.

Una de las palabras fundamentales que encontramos en el diálogo es el valor. Fridolin carece de esta característica tanto que durante toda la noche y ante todas las ocasiones posibles para traicionar a Albertine para

vengarse de lo que le ha contado, no consigue hacerlo. No reacciona a las provocaciones de Marianne, ni tiene alguna reaccion ante los jóvenes que le toman el pelo por la calle. Lo único que hace es pensar fijamente en Albertine.

Oyó a sus espaldas una breve carcajada...y casi se hubiera vuelto para enfrentarse con el mozo, pero sintió una extrañas palpitaciones...exactamente como una vez, hacía doce o catorce anos, cuando llamaron con tanta fuerza a su puerta mientras estaba con él aquella jovencita encantadora a la que gustaba parlotear continuamente de un novio que vivía lejos y quizá no existía en absoluto; en realidad solo había sido el cartero quien llamaba tan amenazadoramente...Y exactamente como entonces sentía latir ahora su corazón. Qué es esto, se preguntó molesto, notando entonces que las rodillas le temblaban un poco. ¿Cobarde...? Qué tontería, se respondió a sí mismo. ¡Voy a ponerme a la altura de un estudiante borracho, yo, un hombre de treinta y cinco años, médico en ejercicio, padre de una criatura...! ¡Un desafío! ¡Testigos! ¡Un duelo! ¿Y en definitiva por un tonto empujón así, por un golpe en el brazo? ...¿O perder tal vez un ojo...? ¿O incluso tener una septicemia...? ¡Y en ocho días estar como el señor Schreyvogelgrasse, bajo una manta de franela parda! ¿Cobarde yo...? (...) Si ahora por ejemplo viniese hacia él el joven danés con el que Albertine... (Schnitzler 2008: 32-33).

Otra característica de este episodio es la ambigüedad y la vaguedad de las explicaciones de Nachtigall, un individuo imprevisible y extravagante. El personaje tiene un carácter voluntariamente indefinido, y este tipo de lenguaje sirve también para situarlo en un nivel más bajo en la escala asocial respecto a Fridolin. Tampoco la pareja de

protagonistas son claros al explicarse. En esta cita vemos cómo el autor utiliza repetitivamente los puntos suspensivos para indicar en las distintas partes del texto los momentos de duda, de miedo, de los protagonistas.

Y se propuso contarle, pronto, tal vez al día siguiente ya, la historia de la noche pasada, pero como si todo lo que había vivido hubiera sido un sueño...y luego, sólo cuando ella hubiera sentido y comprendido toda la futilidad de sus aventuras, le confesaría que habían sido realidad. ¿Realidad?, se preguntó... (Schnitzler 2008:129).

La novela está llena de frases interrumpidas, a las que el lector puede dar libre interpretación. En el diálogo con Nachtigall los puntos suspensivos representan dos cosas diferentes cuando habla éste o cuando habla Fridolin. En el caso de Nachtigall, representa su duda a la hora de dar ciertas informaciones al amigo y en el caso de Bill subrayan su creciente curiosidad y su progresiva excitación hacia la posibilidad de participar en la fiesta secreta.

Esta característica en la forma de expresarse de Nachtigall desaparece en la película. El diálogo entre los dos es menos cautivador y toda la conversación pierde su carácter irresistible y el tono de misterio de partida. Desaparecen la vaguedad de las frases como “cosas por el estilo” y los puntos suspensivos. Las dudas de Nachtigall en contarle todo a Fridolin se manifiestan gracias a las pausas que hace el actor entre una frase y otra.

[...] Así te van bien las cosas. Dijo sonriendo, como para tranquilizarse.

-No me puedo quejar. Respondió Nachtigall.

Y, poniendo la mano en el brazo de Fridolin: -Pero dime, ¿Cómo vienes aquí en mitad de la noche?

Fridolin explicó su presencia a esa hora tan tardía por las acuciante necesidad de tomarse otro café después de una visita nocturna a un enfermo, sin embargo, ocultó, sin saber muy bien por qué, que no había encontrado ya vivo a su paciente. Luego habló, muy en general, de su trabajo como médico en el hospital policlínico y de su consulta privada, y mencionó que estaba casado, felizmente casado, y era padre de una niña de seis años.

Entonces le informó Nachtigall. Como había supuesto con acierto Fridolin, había pasado todos aquellos años como pianista en todas las ciudades y villas polacas, rumanas, serbias y búlgaras imaginables, y en Lemberg tenía mujer y cuatro hijos. Desde el otoño pasado...; y se rió a carcajadas, como si fuera extraordinariamente divertido tener cuatro hijos, todos en Lemberg y todos de una misma mujer. Desde el otoño pasado estaba otra vez en Viena. El teatro de variedades que lo había contratado había quebrado enseguida, y ahora él tocaba en los locales más diversos, cuando la ocasión se presentaba, a veces hasta en dos o tres la misma noche, allí abajo por ejemplo, en el sótano... No era un establecimiento muy distinguido, como podía ver, en realidad una especie de bolera, y en lo que al público se refería...

-Pero cuando hay que atender a cuatro hijos y a una mujer en Lemberg...- Volvió a reírse, no tan alegremente como antes (Schnitzler 2008: 48).



Figura 17: Fridolin y Nightilnagale uno en frente del otro, uno reflejo del otro.

En este fragmento no aparecen guiños a otros momentos de la narración, mientras que en la película de Kubrick el director se divierte introduciendo algunos elementos que reenvían a otros momentos.

Por fin, un último aspecto importante de la novela es el del riesgo y el peligro. Nachtigall se refiere a la peligrosidad de una eventual participación de Fridolin en el baile secreto y Fridolin insiste afirmando que es propiamente el peligro de esta aventura lo que lo atrae y que está dispuesto a compartir estos riesgos con su amigo:

[...] –También trabajo a veces para particulares- añadió rápidamente. Y como percibiera en el rostro de Fridolin una sonrisa evocadora:- No con directores de banco y gente así, no, en todos los círculos imaginables, incluidos los más importantes, públicos y clandestinos.

-¿Clandestinos?

Nachtigall miró ante sí oscura y astutamente.

-Muy pronto vendrán a buscarme otra vez.

-¿Tocas esta noche aún?

-Sí, allí no empiezan hasta las dos.

-Eso es muy elegante- dijo Fridolin.

-Sí y no. -Se rió Nachtigall, pero enseguida volvió a ponerse serio.

-¿Si y no? -repitió Fridolin curioso.

Nachtigall se inclinó hacia él por encima de la mesa.

-Hoy toco en una casa particular, pero no sé a quien pertenece.

-¿Así que tocas allí por primera vez? - preguntó Fridolin con interés.

-No, por tercera. Pero probablemente será esta vez también una casa distinta.

-Eso no lo entiendo.

-Ni yo- Se rió Nachtigall-. Es mejor que no preguntes.

-Hum-hizo Fridolin.

-Ah, te equivocas. No es lo que tú crees. He visto muchas cosas, no lo creerías, en unas ciudades pequeñas (especialmente en Rumania) se ve de todo. Pero aquí... -
Descorrió un tanto la cortina amarilla, miró a la calle y dijo como para sus adentros:- todavía no ha llegado- y luego a Fridolin fríamente.

-Escucha- dijo Nachtigall tras cierta vacilación-. Si hay alguien a quien yo permitiría...Pero cómo podríamos hacer...-
Y de pronto: -¿eres valiente?

-Extraña pregunta. Dijo Fridolin con el todo de un estudiante de una asociación de estudiantes.

-No he querido decir eso.

-Entonces, ¿Qué has querido decir? ¿Por qué hace falta ser especialmente valiente? ¿Qué te puede pasar?- y se rió breve y despectivamente.

-A mi no puede pasarme nada, todo lo más que hoy sea la última vez que... pero quizá lo sea de todas formas.- Guardó silencio, volviendo a mirar afuera por la rendija de la cortina.

-¿Entonces?

-¿Entonces que?- preguntó Nachtigall como si saliera de un sueño.

-Sigue contándome. Ya que has empezado... ¿Es un espectáculo clandestino? ¿Una reunión selecta? ¿Solo para invitados?

-No lo sé. Recientemente eran treinta personas, la primera sólo dieciséis.

-¿Un baile?

-Claro un baile (Schnitzler 2008: 46-48).

Los dos siguen hablando, y Nachtigall casi arrepintiéndose de haber confesado lo que hace, sigue contando a Bill qué es lo que ocurre en estos bailes. Él se limita a tocar durante horas con los ojos vendados y no consigue ver nada salvo un espejo en el que están reflejadas unas mujeres desnudas. Mujeres tan guapas y encantadoras como nunca había visto en su vida. Fridolin impaciente y excitado insiste preguntando cuánto cuesta entrar, pero su amigo le explica que para acceder a ese tipo de bailes tiene que conocer una contraseña.

-Tienes que saber la contraseña, y cada vez es una distinta.

-¿Y la de hoy?

-Todavía no la sé. Me la dirá el cochero.

-Llévame contigo, Nachtigall.

-Imposible es demasiado peligroso.

-Hace un minuto, tú mismo tenías la intención de... “dejarme”. Tiene que ser posible.

-Tal como estás... no podrías de ningún modo, porque todos van enmascarados, damas y caballeros ¿Acaso llevas encima una máscara y todo eso? Es imposible. Quizá la próxima vez. Ya pensaré en algo. -Escuchó, miró otra vez a la calles por la rendija de la cortina y, dando un suspiro:..Ahí está en coche. Adiós.

Fridolin lo sujetó del brazo.

-No te me escaparás. Tienes que llevarme.

-Pero amigo...

-Déjame a mí el resto. Ya se que es “peligroso”... quizá sea eso precisamente lo que me atrae.

-Pero si ya te lo he dicho...sin disfraz y sin máscara...

-Hay tiendas que los alquilan.

-¡A la una de la madrugada!

-Escúchame, Nachtigall, En la esquina de la Wickenburgstrasse hay un establecimiento de éstos. Todos los días paso unas cuantas veces por delante de su muestra.-Y apresuradamente, con creciente excitación: -Quédate aquí un cuarto de horas más, Nachtigall, y entretanto probaré allí mi suerte. El propietario del establecimiento vivirá probablemente en la misma casa. Si no...renunciaré. Que el destino decida.”

“[...] Tu riesgo, Nachtigall, te doy mi palabra, lo asumiré yo en cualquier caso (Schnitzler 2008: 48-50).

De hecho, introduciéndose en el baile, Fridolin se encontrará en una situación peligrosa y las consecuencias de sus gestas afectarán a la mujer misteriosa que decide rescatarlo.

En este diálogo Nachtigall, tras haber contestado a algunas preguntas insistentes de Fridolin sobre el lugar al que irá a tocar, dice que él mismo no sabe dar explicaciones racionales a los hechos extraños que ocurren en estas fiestas. Fridolin intuye que esas reuniones esconden un misterio, un secreto, y que algo va más allá de la dimensión cotidiana, tranquila y monótona de la vida que esa noche él ha decidido abandonar. Quiere entrar en esa dimensión escondida, evadirse de su rutina de médico respetable y vivir una aventura fuera de su normalidad. La primera conversación nocturna con Albertine funciona como primer motor de la historia con la expresión:

No me preguntes más, Fridolin, te he dicho toda la verdad...-
contestó Albertine (Shnitzler 2008: 12).

Ambos saben que detrás de las recíprocas revelaciones sigue habiendo mucho de lo que hablar aunque prefieran dejar ciertos sentimientos bajo la superficie e ignorarlos. Pero estos sentimientos afloraran en el sueño de Albertine y empujarán a Fridolin a vivir su aventura nocturna. Pero el dejar ciertas cosas no dichas hace que Fridolin se sienta atormentado durante toda la noche y a preguntarse qué es lo que hay debajo de un deseo tan terrible como el de su mujer.

Finalmente una referencia muy similar aparece en el dialogo entre Fridolin y la mujer misteriosa que conoce en la fiesta de la orgía. Ella le dice:

-No me preguntes nada- dijo entonces la que se había quedado a Fridolin-, ni te asombres de nada. He tratado de engañarlos, pero te lo advierto ya: a la larga no dará resultado. Huye antes

de que sea demasiado tarde. Y en cualquier momento puede ser ya demasiado tarde (Schnitzler 2008:64).

Intentando avisarlo y a empujarlo a huir de la fiesta, la mujer finge conocer a Fridolin para despistar a los demás participantes y darle una posibilidad de salida. Pero Fridolin ignora las sugerencias de la mujer e insiste, tal y como ha hecho con Nachtigall, en saber qué es lo que no puede saber, qué es lo que se esconde detrás de este extraño círculo secreto, y se entretiene con ella, lo que lo llevará a ser definitivamente descubierto. Esta frase aparece en tres momentos clave de la historia como un claro signo de un mensaje por parte del autor al lector. Es mejor que Fridolin no se pregunte cosas que puedan llevarlo a tener problemas.

A lo largo de la conversación con Nachtingall surge también el tema de la importancia del destino. Los dos amigos hablan de la posibilidad de encontrar un disfraz a la una de la mañana, y terminan la conversación diciendo “decidirá el destino”. Aunque aquí esté brevemente citado, el tema prevalece en toda la novela. Desde el principio encontramos:

Sin embargo, de la charla ligera sobre las insignificantes aventuras de la noche pasada pasaron a una conversación seria sobre los deseos escondidos y apenas sospechados que hasta en el alma más pura y clara pueden provocar turbios y peligrosos remolinos, y hablaron de aquellas regiones misteriosas por las que apenas sentían añoranza, pero a las que el viento incomprensible del Destino podía llevarlos algún día, aunque solo fuera en sueños (Schnitzler 2008:10).

Al final de la novela también encontramos las palabras de Albertine:

¿Qué vamos a hacer Albertine?

Ella sonrió y, tras una breve vacilación, repuso:

-Dar gracias al Destino, creo, por haber salido tan bien librados de todas esas aventuras...de las reales y de las soñadas (Schnitzler 2008: 131).

El destino ha impedido que Albertine tuviera la ocasión de escapar con el desconocido con el que se había cruzado en Dinamarca, así como ha impedido a Fridolin volver a ver a la joven de la playa. Es el destino quien ha hecho que Fridolin se cruzara con Nachtigall y que descubriera la fiesta secreta, desencadenando la serie de eventos sucesivos que llevarán a que Fridolin confiese todo a Albertine.

Por fin, un último aspecto importante de la novela es el del riesgo y el peligro. Nachtigall se refiere a la peligrosidad de una eventual participación de Fridolin en el baile secreto y Fridolin insiste afirmando que es propiamente el peligro de esta aventura lo que lo atrae y que está dispuesto a compartir estos riesgos con su amigo. De hecho, introduciéndose en el baile, Fridolin se encontrará en una situación peligrosa y las consecuencias de sus gestas afectarán a la mujer misteriosa que decide rescatarlo.

También es peligrosa la gran atracción que el protagonista siente hacia esta mujer; una atracción que le empuja a buscarla hasta el tanatorio a pesar de haber prometido que no investigaría sobre los hechos de la noche anterior.

Al analizar la película en su idioma original, desaparecen muchos de estos conceptos claves como el tema del valor y el del destino. Además

ni Nightingale ni Bill mencionan lo peligroso que podría ser ir a la fiesta. Nightingale dice a Bill que puede ir con él pero no hay ese sentido de peligro e inquietud que transmite la novela. Los temas que Kubrick mantiene en la película son el de los ojos vendados, el que Nightingale haya conseguido ver lo que ocurría en la fiesta y la necesidad de procurarse una máscara puesto que todos los invitados están disfrazados. Temas que retomaré más adelante.

2.3.3.4 Victor Ziegler

Ziegler, interpretado también con características luciferinas por Sydney Pollack, es uno de los personajes que pertenece sólo a la película. Él también, como Nightingale, es un ser demoníaco pero de forma diferente.

El espectador percibe a Ziegler como si fuera un *deus ex machina*, un hombre poderoso que tiene la función de guardián de las instituciones represivas y trasgresivas de la sociedad secreta. En la escena final en la que es protagonista junto a Bill, Ziegler da explicaciones a Bill sobre lo que ha pasado la noche anterior en la mansión. Esta larga explicación tiene lugar en casa de Ziegler. Bill llega tras una llamada y se dirige a la sala de billar. Ziegler está de pie y se le ve siempre al fondo mientras recorre el perímetro alrededor de la mesa de billar rojo, dando la impresión de dominar el espacio de forma dinámica.



Figura 18: Ziegler jugando al billar, tiene el control del juego.

Al contrario, Bill se queda quieto, sentado a un lado, y enmarcado con un primer plano frío y estático. Su expresión inalterada está atravesada por sentimientos contradictorios, uno de los cuales es ciertamente el miedo a perder su vida y la seguridad de su familia. Por esta misma razón, decide renunciar a investigar más allá y a evitar los peligros, aceptando por buena la explicación de Ziegler. Todo esto acontece enigmáticamente alrededor de la mesa de billar, símbolo del recreo, es decir en una habitación cuya finalidad no es más que juego, aunque respetando sus propias reglas internas. En este momento el hilo de la narración está en las manos de Ziegler. El billar de color rojo como el rojo de la escena en la mansión, es símbolo de puesta en escena, de ficción y Ziegler dirá: “Ha sido una puesta en escena”. Él explica a Bill lo sucedido la noche anterior manteniéndose muy cercano a la mesa de billar. De esta manera es como si estuviera comunicando que él se somete a las reglas del juego y no a las de la realidad de los hechos. El momento en el que Bill enseña a Ziegler el recorte de periódico en el que hablan de la mujer que se ha muerto es muy emblemático. En ese

instante, Ziegler está cerca de Bill pero antes de contestar se aleja de él y se acerca al billar; lo toca, y con una expresión facial extremadamente falsa, responde: “Era ella”. Pero es mentira, la Amanda Curran del artículo es Mandy, la que estaba en el baño durante la fiesta, pero no es la mujer misteriosa. No podía ser la mujer misteriosa porque que Bill, tras haberla socorrido, le dice que necesita que la acompañen a casa. Ziegler confiesa entonces, de nuevo estando al lado del billar, que la Mandy del sacrificio no fue asesinada por los participantes en la orgía, sino que dos de ellos la habían acompañado a casa. Otra mentira, puesto que el artículo menciona dos hombres que acompañaron a la mujer al Hotel Florence.

Muchos acontecimientos no tienen un sentido lineal puesto que el carácter onírico de lo sucedido hace que la historia esté fragmentada y que confunda al espectador. Bill vuelve a recorrer las etapas de un viaje que lo ha visto protagonista inerte e incumplido. En ese momento el doctor Harford busca una respuesta a las preguntas que lo acompañan desde el principio de la película y Ziegler está ahí en el momento justo para satisfacerlo confesándole lo que él quiere oír. Bill necesita poner cada pieza en su sitio para poder despertarse definitivamente de ese sueño. El carácter onírico de la película hace que también el espectador se encuentre con una explicación a medias. Tanto Bill como el espectador vuelven a casa pensando que todo era parte de un sueño y que se han despertado.

Aunque el personaje de Ziegler no aparece en *Relato soñado*, es necesario para la narración fílmica. Se trata de un personaje que expresa con palabras lo que en la novela está explicado por los pensamientos de Fridolin. De hecho hay varias correspondencias entre los pensamientos

de Fridolin y las palabras de Ziegler en la película. Por ejemplo: en *Relato soñado* Fridolin se pregunta quiénes podrían ser los miembros de esa sociedad secreta:

La cuestión era solo: ¿qué hacer luego? ¿denunciarlo a la policía? Eso podría... tener consecuencias desagradables para la mujer que tal vez se había sacrificado por él, o que se había mostrado dispuesta a sacrificarse. ¿Acudir a algún detective privado? Eso le parecía de bastante mal gusto y nada digno de él. Pero, ¿qué otra cosa podía hacer? No tenía el tiempo ni, probablemente el talento necesario para llevar hábilmente las investigaciones. ¿Una sociedad secreta? Bueno, secreta en cualquier caso. Pero ¿no se conocían entre ellos? ¿Serían aristócratas, quizá incluso caballeros de la Corte? (A.Schnitzler 2008:100).

En *Eyes Wide Shut* es Ziegler quien pregunta a Bill: “¿Quién crees que son aquellos? No era gente cualquiera ¿sabes? Si te revelara sus nombres no dormirías tranquilo”. De este modo queda reflejado perfectamente el pensamiento de Fridolin. De nuevo en *Relato soñado*, Fridolin piensa que todo lo que acaba de vivir, las amenazas, el coqueteo de la mujer y su sacrificio, son una farsa. Tal pensamiento vuelve a aparecer en las palabras de Ziegler: “Supón que yo te diga que todo esto es una puesta en escena, que es una farsa, que todo es falso”. La figura de Ziegler interpreta las dudas de Fridolin. Gracias a él oímos los pensamientos de Fridolin que no nos sería permitido escuchar. El rol de Ziegler no es propiamente el de revelar los misterios de la noche, sino el de dar voz a las inseguridades del protagonista que no se convierten nunca en certezas.

CAPÍTULO III

TEMAS PRINCIPALES DE LA PELÍCULA

3.1 ENTRE REALIDAD Y SUEÑO

3.1.1 Schnitzler, Freud y Kubrick: Un *ménage à trois*.

Con *Eyes Wide Shut* Kubrick aborda un tema que ya muchas veces encontramos en el cine y en la literatura: la confusión entre el sueño y la realidad. Calderón de la Barca en su obra *La vida es sueño*, ilustró de forma magistral esta confusión:

Sueña el rey que es rey, y vive
con este engaño mandando,
disponiendo y gobernando;
y este aplauso, que recibe
prestado, en el viento escribe,
y en cenizas le convierte
la muerte, ¡desdicha fuerte!
¿Que hay quien intente reinar,
viendo que ha de despertar
en el sueño de la muerte? [...]
¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño:
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son (Calderón de la Barca, 1995:114).

Kubrick amaba los libros tanto de Freud como de Schnitzler, y consideraba que en el sueño se encuentra el corazón del cine:

Ver una película es como soñar con los ojos abiertos [...] donde uno puede explorar las cosas sin la responsabilidad del ego consciente ni de la sociedad (Raphael 1999a:33).

Desarrollando este tema fundamental, Kubrick nos acompaña al interior del mundo que Freud analizaba justo en el momento en el que Arthur Schnitzler escribía su obra. Varias veces el director admitió que su película no era solo un ejercicio de adaptación, sino un pretexto para analizar todo lo extraño, llevando a los críticos a pensar que su adaptación no fue solo de la novela sino de los estudios de Freud también. Se puede considerar entonces que Kubrick se siente influenciado por las teorías de ambos escritores.

Nadie es nunca totalmente original y bajo cada palabra de un libro se esconden otros libros, vastas bibliotecas imaginarias, donde vienen a morir y renacer nuestros fantasmas y nuestras experiencias. Como Freud escribe a Fliess en 1897: "De esta manera uno siempre es un mito de su época, aun en aquello que uno considera más íntimamente personal" (1992: 260). Un estudio histórico detallado corroboraría fácilmente este punto de vista: las ideas psicoanalíticas no fueron creación exclusiva de Freud.

En efecto, prácticamente todos los temas abordados y a veces elucidados por el psicoanálisis se encuentran entonces en el aire, tratados tanto por dramaturgos como Wedekind o Ibsen; por escritores como J. P. Jacobsen, Arthur Schnitzler, A. Strindberg, C. F. Meyer o los

hermanos Goncourt, y por los filósofos, como Schopenhauer, Nietzsche o Hartmann; por investigadores solitarios, como Weininger, Kleinpaul o Joseph Popper Lynkeus, ese ingeniero austríaco, escritor y filósofo a la vez, que, sin conocer la *Interpretación de los sueños*, desarrolló una teoría de la "censura del sueño" muy cercana a la de Freud. Digamos que los artistas y los sabios de fines del siglo XIX tenían *grosso modo*, los mismos datos ideológicos e históricos que Freud: conocían muchas cosas sobre la histeria y el inconsciente, y se preocupaban de las mismas ideas.

Para cualquiera que estudie la Viena de la *belle époque*, uno de los hechos más sorprendentes es ver hasta qué punto la sexualidad está omnipresente: las resistencias muy vivas con las cuales chocó Freud dependen, mucho menos de los temas que aborda que del hecho de que quiso hacerlos aceptar haciéndose aceptar también él al mismo tiempo en ese bastión del conservadurismo burgués que era la sociedad de los médicos y de la universidad. Ahora bien, curiosamente, y sobre este punto quisiera insistir, Freud se mantuvo constantemente lejos de los artistas, escritores, filósofos, que en Viena habían emprendido como él la tarea de desmitificar el imaginario social de su tiempo y de subvertir los tabúes burgueses. En un sentido, porque él mismo era, en muchos aspectos, la imagen misma del burgués austero, padre de familia respetable, temeroso ante la sexualidad y los excesos a que ésta puede conducir. Sobre este Freud no faltan los testimonios, el, más reciente de los cuales es el de su propio hijo, Martin Freud (1977).

Freud se preocupara siempre de salvaguardar su identidad "científica". El rol y el prestigio del científico, y en especial del médico, es algo a lo cual Freud jamás pensó renunciar, aun en el mismo momento en que reconocía que el psicoanálisis pertenece de derecho a la psicología. Para

esclarecer este punto vale la pena trazar un paralelo entre la vida y la obra de Freud y la de otro vienés ilustre: Arthur Schnitzler.

Como Freud, Schnitzler venía de una familia judía que rompió sus lazos con la religión de sus antepasados (Martin Freud, 1966). Su padre, laringólogo reputado y profesor de la Universidad de Viena, editaba una revista médica y contaba entre su clientela actrices y cantantes de ópera. El joven Arthur siguió las huellas de su padre, y de 1879 a 1890 su formación y sus intereses son aproximadamente los mismos de Freud: se apasiona por el hipnotismo y la histeria, sigue los cursos de psiquiatría de Meynert, comenta las traducciones de Charcot y de Bernheim hechas por Freud. También se trasladará a Nancy, donde actuaba Bernheim, para estudiar la hipnosis. De regreso a Viena, y en el cuadro de la clínica paterna comienza a tratar mediante la hipnosis y la sugestión a enfermos afectados de afonía funcional, práctica a la cual él consagra su tesis (recordemos a propósito de esto que la tesis de Freud versaba sobre la afasia). Apasionado por la psicología y absorbido cada vez más por la literatura y el teatro, Arthur Schnitzler redujo progresivamente su clientela; frecuentaba los cafés literarios, particularmente el café Griensteild, en el cual se encontraban Hermann Bahr, Beer Hofman, Hugo von Hofmannstall, Peter Altenberg y Karl Kraus; vivió relaciones apasionadas y tempestuosas con actrices, y en 1893 publicó la historia de un joven calavera de la época: Anatol. A partir de ese momento forma parte de la "Jung Wien", es decir de ese grupo de artistas y de escritores que serán el motor de la extraordinaria irradiación cultural de Viena. Freud, no cabe duda, conoce y admira a Schnitzler, aunque no se ha encontrado aún con él personalmente. Le agradó oírle afirmar paladinamente a propósito del antisemitismo:

Es sorprendente ver en medio de qué cerdos vivimos; y yo pienso siempre que esto debe llamar la atención aun a los antisemitas, que el antisemitismo haciendo abstracción de todo otro elemento tenga la fuerza particular de poner en evidencia las bajezas más falsas de la naturaleza humana y de desarrollarlas al máximo (Freud 1984:119).

Lo que Freud admira igualmente, en esta producción literaria o socialmente mal vista, es precisamente lo que horripilaba a los moralistas y los antisemitas: a saber, la franqueza a propósito de los temas eróticos. En 1898 aparece el drama de Schnitzler *Paracelso* que gira alrededor de la hipnosis. Freud lo leyó en marzo del mismo año, antes de que estuviera escrita *La interpretación de los sueños*, y lo comenta en estos términos:

Me ha sorprendido ver cuánto puede saber un escritor de estos asuntos"(Freud 1992: 267).

Por otra parte es posible imaginar la importancia que asignó a lo que Schnitzler había dicho en aquella época:

Y acuérdate que cada noche nos fuerza
A descender a un mundo desconocido,
Privados de nuestra fuerza y, nuestra riqueza...
Pues toda la abundancia y las adquisiciones de la vida
Tienen poco peso frente a los sueños,
Que nos encuentran abúlicos al dormir (Schnitzler, 1984:134).

En este drama, Paracelso hipnotiza a Justina, la mujer de un rico ciudadano de la ciudad, y revela lo que se oculta en su inconsciente. Schnitzler muestra que al lado del yo diurno existe un yo nocturno que

aparece en los sueños y los deseos secretos, y que, por consiguiente, no nos debemos sentir demasiado seguros de nosotros bajo la luz del sol.

Es interesante, desde el punto de vista cronológico, observar que Schnitzler, ya en su primer libro, abordó el mismo tema. En efecto, Anatol hipnotiza a su amante Cora para saber si le es fiel o no. Y luego, en el momento de plantear la cuestión decisiva, se detiene por temor a enterarse de la verdad.

Tanto Freud como Schnitzler rehabilitan la parte inconsciente del hombre, y, durante toda su vida, Freud seguirá de cerca la obra de su cofrade menor. Nunca, sin embargo, intentó entrar en relación amistosa con él, aún cuando todos los sábados juega a las cartas con el hermano menor de Arthur, Julius Schnitzler, y el cirujano que lo operará en 1923 (escandalosamente mal, por otra parte) de su cáncer de mandíbula en 1923, es Markus Hajk, cuñado de Schnitzler. Pese a todo esto, en 1922 Freud enviará a Schnitzler una carta en la que le confiesa:

Le voy a confesar algo que, por consideración hacia mí, le ruego no comparta con nadie más, ya sea amigo o extraño. Me atormenta un interrogante: ¿por qué durante todos estos años nunca he intentado ponerme en contacto con usted y mantener una conversación? (...) La respuesta a este interrogante implica una confesión que es, a mi parecer, demasiado íntima. Creo que he evitado su persona por una especie de temor o recelo a encontrar en usted a mi doble. No porque me sienta inclinado fácilmente a identificarme con otro o porque haya querido pasar por alto la diferencia de talento que me separa de usted; pero al sumergirme en sus espléndidas creaciones siempre me pareció encontrar, tras la apariencia poética, hipótesis, intereses y resultados que coincidían justamente con los míos. Su determinismo y su escepticismo —que la gente llama ‘pesimismo’—, su obsesión por las verdades del inconsciente, por los instintos

humanos, su disección de nuestras certidumbres culturales convencionales, el examen minucioso del amar y del morir, todo ello despertaba en mí un inquietante sentimiento de familiaridad (en un pequeño ensayo escrito en 1920, *Más allá del principio del placer*, intenté demostrar que el Eros y el anhelo de morir son las fuerzas básicas cuya interacción domina todos los enigmas de la existencia). Tuve así la impresión de que usted conocía intuitivamente —o, más bien, como consecuencia de una sutil autopercepción— todo lo que yo descubrí en el transcurso de un laborioso trabajo con los demás. Creo, sí, que en el fondo es usted un auténtico investigador de las profundidades psicológicas, más sinceramente imparcial e intrépido que nadie hasta ahora (Freud: 1992: 197).

Este doble, "este hermano gemelo psíquico" que Freud temía encontrar no es otra cosa que la imagen de Freud escritor y artista, tentación permanente que jamás se atrevió a afrontar.

Lo que Kubrick quiere es llevar a la pantalla el tema de la "extrañeza" introducido por Freud en 1919. En *Eyes Wide Shut* el tema principal es exactamente el de hacer nacer algo desconocido dentro de lo conocido en el corazón del protagonista. Lo que lleva a Bill a sentirse trastornado es descubrir una nueva dimensión en la vida viendo las cosas de forma diferente. Es decir, el descubrimiento de lo desconocido en el corazón de lo conocido: los deseos escondidos de Alice en la que confía totalmente, y que cree conocer, alteran su existencia y hacen que empiece a focalizar su mirada sobre cosas nuevas. El mundo a partir de ese momento le parece un lugar perverso, retorcido y anormal: las fronteras entre realidad y sueño, el fantasma y el acto se desvanecen cada vez más. Bill se convierte en un personaje atrapado en el sentimiento de la "inquietante extrañeza" y observamos su forma de reaccionar durante

experiencias que poco a poco le hacen comprender la importancia de lo que antes consideraba como normal.

En la película Kubrick va aún más allá. No sólo nos narra la historia de la novela de Schnitzler y desarrolla el tema de la extrañeza de Freud, sino que quiere que el público viva una experiencia ante su obra. El público tiene que ver lo que le ocurre a Bill pero al mismo tiempo tiene que sentir lo mismo que el personaje. Es decir tienen que experimentar lo que Schnitzler en sus teorías llama medioconciencia, ese estado en el que los elementos de la mente suben al nivel consciente o bajan al inconsciente. Con esta película Kubrick quiere demostrar que, al igual que la literatura, el cine también es capaz de crear mundos cercanos a los nuestros y hacerlos verosímiles, pero también de modificarlos lo justo para convertirlos en algo extraño e inquietante. “Siempre me ha gustado trabajar con situaciones algo surrealistas y convertirlas en algo realista” (Morel, 2002:47). A partir de esta afirmación podemos considerar que para Kubrick el cine aun más que la literatura sirve para suscitar una experiencia psicológica en el espectador utilizando el poder del realismo propio de las imágenes fotográficas. Con *Eyes Wide Shut* Kubrick quería realizar una película aparentemente realista añadiendo las características de algo extraño e inquietante. Voy a poner algunos ejemplos.

El tema del “doble”, ya sea un doble físico o un reflejo, aparece varias veces y parece ser uno de los motivos visuales privilegiados dentro de la película. El reflejo, puesto en escena con juegos de espejos, lleva el espectador a una pérdida de referencias. Un ejemplo claro es durante la escena después de la fiesta en casa de Zeigler. Alice y Bill están en su casa, desnudos delante de su gran espejo y se escucha la canción de Chris Isaak, *Baby did a bad thing*. Esta secuencia se compone de dos

planos. El primero nos muestra Alice, desnuda, pero con sus gafas que se mueven al ritmo de la música mientras se quita los pendientes. El tiro de cámara propone una composición compleja que corta con la composición de los planos anteriores de la fiesta. Ahora aparecen tres niveles de marcos dentro del tiro de cámara: un marco de una foto de la boda, otro marco que pertenece al espejo y que circunscribe nuestra visión de Alice, y un marco de un cuadro a la derecha. Dentro del espejo vemos también que Alice está enmarcada entre dos columnas y dos tablas poco reconocibles se reflejan detrás de ella. La iluminación hace que el público se fije más en la imagen de Alice reflejada en el espejo que en su cuerpo real. La luz proviene solo desde una lámpara que está entre Alice y el espejo. Poco después Kubrick hace entrar en escena a Bill pero no físicamente; lo hace a través de su reflejo en el espejo que se intercala entre Alice y su reflejo. La cámara se acerca al espejo haciendo desaparecer los otros marcos y convirtiendo poco a poco la imagen refleja en la única realidad perceptible. Con este intercalar entre reflejo y cuerpo real, Kubrick continúa toda la escena, en la que el matrimonio termina intercambiándose un beso delante del espejo. Ahora la mirada refleja de Alice, que está en paralelo con la cámara, desestabiliza aún más al espectador que se queda sin referencias y no puede saber si está viendo el cuerpo real de Alice o su reflejo en el espejo. Esta mirada en el espejo es profundamente enigmática, puesto que reenvía a un “más allá” que no está bien definido. La misma mirada hacia el más allá volverá a aparecer en los ojos sin vida de Mandy cuando el espectador viendo lo que ve Bill se encuentra en una posición de *voyeur*.



Figura 19 : Arthur Schnitzler 1862-1931

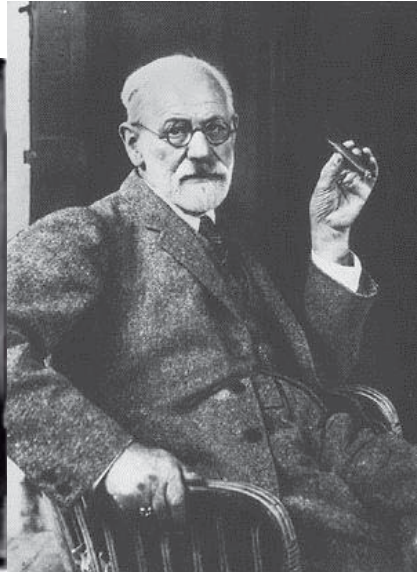


Figura 20: Sigmund Freud: 1856- 1939

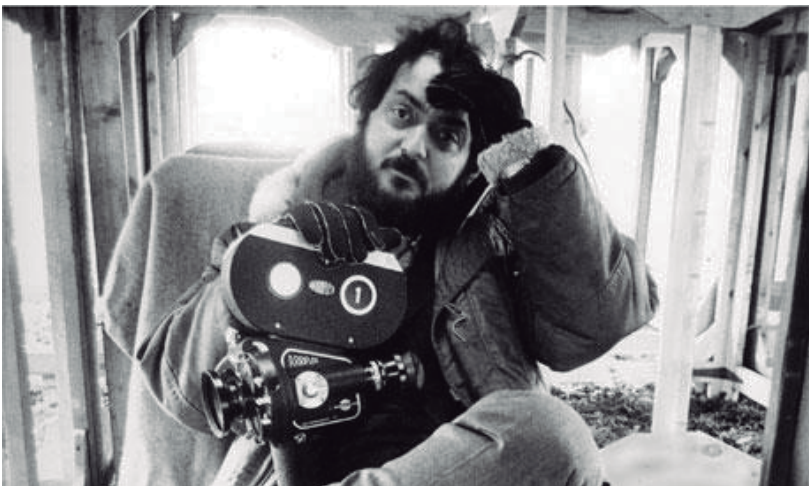


Figura 21 : Stanley Kubrick 1928-1999

3.1.2. La diferencia entre sueño y vigilia

En varios momentos los personajes actúan como sonámbulos que retoman la consciencia, como si salieran de un largo letargo. Es el caso de la escena del baile en casa de Zeigler durante la cual la música deja de sonar y Alice vuelve en sí. Más tarde, cuando Bill se encuentra en casa de la prostituta, en el momento en el que ella lo besa, parece quedar completamente fascinado por ella. Es el tono del móvil el que interrumpe esta fascinación y hace que Bill vuelva en sí. Los ruidos de la ciudad vuelven a tomar importancia, como una vuelta a la realidad y la música deja de acompañar a las imágenes. Por otro lado, mientras Alice está dormida y empieza a reír, su risa parece la de una persona despierta que trastorna a Bill. Estos numerosos momentos de confusión permiten a Kubrick sembrar la duda en el espectador sobre el estado de los personajes y sobre la realidad de las situaciones que están viviendo. Soledad, silencio y oscuridad transportan al espectador a un mundo de incertidumbre sin ninguna referencia ni calor humano. La puesta en escena de Kubrick ilustra los conceptos estudiados por Freud y los utiliza para suscitar sentimientos paradójicos en el espectador (Morel 2002:58). La realidad tal y como está representada en la película no se parece a la representación tradicional de poner en escena lo que es real, suscitando en el público una sensación de incertidumbre y malestar que le lleva a preguntarse repetidamente si se encuentra en el sueño o en la realidad. Durante la película algunas escenas están claramente situadas fuera de la realidad, utilizando un marco que claramente distingue lo real de la imaginación del personaje. Son los cinco pasajes en los que Bill imagina el encuentro de Alice mientras estaban de vacaciones, y el

momento en el que Alice cuenta el sueño que acaba de tener. Fantasmas, recuerdos y sueños aparecen en la pantalla de forma distinta a la representación de la realidad cuando el director los pone en escena enmarcándolos de forma muy particular.

Otro aspecto importante de esta diferencia entre el soñar y el estar despierto es la forma de tratar los recuerdos. A lo largo de la película sueños y recuerdos de los personajes son elaborados de la misma forma, es decir, con la palabra, la narración por parte de los personajes. A pesar de la preferencia de Kubrick por vehicular el sentido por medio de imágenes, en *Eyes Wide Shut* encontramos un gran número de diálogos y de monólogos que nos ayudan a dar un sentido a lo ocurrido. El diálogo en el que Alice cuenta su experiencia durante las vacaciones llega casi enteramente del libro:

-¿Quién era?- Preguntó él.

-Lo había visto por la mañana, en el momento en que él subía deprisa las escaleras del hotel con su bolsa amarilla. Me miró fugazmente, pero sólo unos escalones más arriba se detuvo, se volvió hacia mí y nuestras miradas se encontraron. No me sonrió; de hecho, más bien me pareció que su rostro se ensombrecía, y sin duda a mí me ocurrió lo mismo, porque me sentí conmovida como nunca. Durante todo el día permanecí echada en la playa, perdida en mis sueños. Si me hubiera llamado (pensaba saber), no hubiera podido resistirme. Me creía dispuesta a todo; creía estar prácticamente decidida a renunciar a ti, a la niña y a mi futuro, y al mismo tiempo (¿puedes comprenderlo?) me eras más querido que nunca. Precisamente esa tarde, te acordarás aún, ocurrió que hablamos con toda confianza de mil cosas, también de nuestro futuro común y también de la niña, como desde hacía tiempo no hablábamos. A la puesta de sol estábamos sentados en el balcón, tú y yo, y él pasó abajo por la playa, sin levantar la vista, y me sentí feliz

al verlo. A ti, sin embargo, te acaricié la frente y te besé el cabello, y en ese amor mío por ti había al mismo tiempo mucha compasión dolorosa.

Aquella noche yo estaba muy guapa, tú mismo me lo dijiste, y llevaba una rosa blanca en el talle. Tal vez no fuera casualidad que el extraño y sus amigos se sentaran cerca de nosotros. No me miraba, pero yo jugaba con la idea de aproximarme a su mesa y decirle: aquí estoy, mi esperado, mi amado...llévame contigo. En ese instante le trajeron el telegrama, lo leyó, palideció, susurró unas palabras al más joven de los oficiales y, rozándome con una mirada enigmática, abandonó la sala.

-¿Y luego?- preguntó Fridolin secamente cuando ella se quedó en silencio.

-Nada más. Sólo sé que, a la mañana siguiente me desperté con cierta angustia... (Schnitzler 2008: 11-12).

Una de las claves de la película, en esto también fiel a Schnitzler quien, según parece, habría visto con agrado su obra convertía en 1930 en una película sonora, es la de dar mayor intensidad al sueño contado por Alice que a la realidad vivida por Bill. La interpretación hipersensible e intensa de Nicole Kidman, digna de las grandes actrices de Bergman, comparado a la interpretación más pasiva de Tom Cruise, confirma esta opción. Como Bill confiesa en la última escena, en la que el diálogo es transcrito literalmente de la novela, "no hay sueño que sea totalmente un sueño" y sutilmente Kubrick, da a las aventuras urbanas del médico los rasgos del sueño. Como en un sueño, la acción se detiene en el momento que iba a producirse. En casa de Domino, seducido por la joven, se dispone a sucumbir a sus encantos cuando su esposa le llama al teléfono móvil, durante la orgía es expulsado como un intruso en el momento en que encuentra a la mujer misteriosa. Todo lo que emprende Bill se queda en un esbozo, sus tentativas de engaño se pierden y los peligros a los que

se expone se desvanecen uno tras otro, allí donde los encuentros oníricos de su esposa parecen cobrar mayor realidad.

Kubrick al representar lo imaginado, elige la complejidad: cuando nos esperamos una transposición en imágenes del sueño de Alice nos pone ante un relato que narra algo que nunca sucedió. Después, nos hace medir el impacto de estas palabras sobre el protagonista sin utilizar ninguna palabra sino las imágenes que las palabras mismas han suscitado dentro de él. Bill imagina lo que no ha sucedido, lo que su mujer no ha ni hecho ni descrito. En lugar de utilizar el recurso de *flash-back* e ilustrar el recuerdo del personaje Kubrick, elije un diálogo. De la misma manera, en el momento del sueño de Alice no lleva a cabo ninguna transposición del libro a imágenes.

Como decía Freud, no es el sueño en sí lo que importa sino la manera en la que lo contamos. Haciendo esto Kubrick pone en paralelo recuerdos y sueños que sin diferencia provocan y puntúan las dos deambulaciones de Bill. Sin embargo, la realidad que se revela a través del monólogo de Bill y de Alice es de dos naturalezas diferentes. La realidad que aparece en la narración del recuerdo de verano es un mundo de posibilidades, que ambos personajes pueden ver un mundo donde las cosas pueden cambiar, donde pueden hacer elecciones y en el que el futuro no es el que hemos trazado. Por el contrario, al representar el sueño, que es la realidad del inconsciente, el director la desvela con su capacidad de traducción y transposición en imágenes.

Cuando Alice cuenta su sueño se puede establecer un paralelismo entre el sueño de Alice y la realidad de Bill; los acontecimientos contaminan el imaginario de Bill que acaba de participar realmente en la orgía

soñada por ella. Ya no es un mundo de posibilidades sino un paralelismo de consciencias, una separación imposible que se evidencia a través de las experiencias soñadas por uno y vividas por el otro. En cambio, al representar la fantasía obsesiva que persigue a Bill, esta sólo está representada en imágenes. Imágenes que se destacan del resto de la película puesto que tienen un estilo completamente diferente: pasan en la pantalla de forma lenta (ralentí), con un tinte azul, sin ningún elemento sonoro por parte de los personajes y son granuladas, como para reenviar a la imagen de una vieja fotografía.



Figura 22: En la imaginación de Bill, Alice con el marino.

Esta fantasía aparece cinco veces de forma muy similar a lo largo de la película, acompañada por la pieza original, *The Dream*, compuesta para la película por Jocelyn Pook. La relación de causas y consecuencias entre las palabras de Alice y las fantasías de Bill se reconocen gracias a la música. *The Dream* aparece como una variación de *The naval officer* que se introduce discretamente durante el monólogo de Alice. Este

recurso es una gran estilización del fantasma que se combina con la complejidad de la acción mostrada.

De esta manera en *Eyes Wide Shut*, fantasía, sueño y realidad son relacionados de forma muy estrecha e interfieren el uno con el otro. Viéndolo de forma más amplia, aparecen como la consecuencia del recuerdo de Alice. Es lo que no ha acontecido lo que va a dar lugar a toda la serie de eventos que sucesivamente van a ser vividos o soñados por los protagonistas. Kubrick despliega una visión original y compleja de la realidad como si fuera en parte irreal. Mide el impacto de las palabras sobre el imaginario y la manera en la que este puede influir sobre nuestra forma de actuar.

Con esta representación de una realidad confusa, vuelve a hacer la misma pregunta que Calderón de la Barca en su obra *La vida es sueño*: “¿Estamos seguros de poder conocer verdaderamente la realidad?” Esta pregunta metafísica, que es el corazón de la película, lleva a cuestionar el nivel de conciencia del individuo ante la vida. El director no busca una respuesta sino simplemente suscitar un malestar en el espectador para que él mismo se cuestione sobre la realidad y la percepción que tenemos de esta.

3.1.3 Las confesiones de los personajes

Una escena ejemplar en la que Kubrick explicita la sutil línea que separa el sueño de la realidad y nuestra percepción de un recuerdo es la que se desarrolla en casa de los Hardford cuando Alice decide liarse un porro. Los sueños, una vez despiertos, no son más que recuerdo, y la forma de narrarlos será entonces igual a la de un recuerdo vivido realmente. En

Relato soñado el momento en el que Fridolin y Albertine confiesan el uno al otro haber sentido una fuerte atracción hacia desconocidos, es el que da lugar al deseo de venganza entre los dos.

Los dos protagonistas empiezan a discutir sobre sus deseos más íntimos y escondidos que, una vez desvelados, pueden sacudir y desequilibrar una relación madura y sincera.

Sin embargo, de la charla ligera sobre las insignificantes aventuras de la noche pasada pasaron a una conversación seria sobre los deseos escondidos y apenas sospechados que hasta en el alma más pura y clara pueden provocar turbios y peligrosos remolinos, y hablaron de aquellas regiones misteriosas por las que apenas sentían añoranza, pero a las que el viento incomprensible del Destino podía llevarlos algún día, aunque sólo fuera en sueños. [...] Albertine, que acaso fuera la más impaciente, la más franca o más buena de los dos, fue la primera en encontrar valor para hablar abiertamente; y, con voz un tanto indecisa, le preguntó a Fridolin si recordaba a un joven del pasado verano (Schnitzler 2008: 10).

Albertine es la primera en ponerse en juego porque siente la ingenua necesidad de aclararse con su marido y librarse de sus secretos.

En *Eyes Wide Shut* la misma secuencia se abre con la imagen de Alice reflejada en el espejo del baño, que está a punto de abrir el armario encima del lavabo para coger el contenedor de la marihuana en su interior. Empieza entonces a prepararse un cigarrillo y se ven sus manos en primer plano. De nuevo el espejo permite significar lo que se esconde más allá de la fachada del personaje. Pero este espejo esconde en su interior algo que nos muestra otro aspecto más de su personalidad. El reflejo de Alice en el espejo durante otros momentos de la película subrayar los múltiples perfiles de la mujer. Se la ve reflejada varias veces

en el baño de su casa donde, en algunos momentos su reflejo muestra su rol de madre en otros el de la mujer atractiva antes de una fiesta.

En este momento, la marihuana da lugar a un estado alterado de conciencia: gracias a esta la percepción de la realidad se altera y empieza una fase onírica que caracterizará toda la película. La marihuana está protegida por tres capas, y representa simbólicamente algo muy difícil de alcanzar.



Figura 23: Alice saca de la caja de tiritas la marihuana para preparar un porro.

Tal y como hacen Fridolin y Albertine, Bill y Alice también se intercambian sus propias impresiones sobre la fiesta de Navidad en la que han participado la noche anterior. Pero en la novela, los dos personajes se sienten turbados y empiezan a tener celos el uno del otro mientras en la película se advierte cómo los celos hacen que los dos se alejen emotivamente el uno del otro. La protagonista de esta escena es sin duda la figura femenina con su confesión del deseo de traición no cumplido. El protagonista masculino se convierte en espectador del

monólogo puesto en escena por su mujer, la cual, gracias a la marihuana decide quitarse la máscara de las convenciones burguesas y revelar un contradictorio y ambiguo mundo interior. A lo largo de la película vemos a Alice reflejada varias veces en espejos. Son todas situaciones diferentes en las que el director nos muestra a la mujer con sus diversos matices. En el caso de su papel de madre Kubrick también nos la enseña mirándose en el espejo del baño con su jersey azul y las gafas que lleva puestas en casa. Es una imagen muy cándida de Alice, casi angelica: la de un ser puro en contraposición a su ser más agresivo y tentador.

En la novela, Schnitzler no proporciona ninguna indicación sobre los movimientos o sobre el espacio en el que se encuentran los personajes, así que Kubrick realiza esta escena con la total libertad de reconstruir los ambientes para que subrayen la ambigüedad entre lo que parece normal y el aspecto nocturno de las cosas, esos deseos escondidos de los que habla Schnitzler.

Esta escena se puede analizar por partes para entender mejor lo que ocurre entre los personajes y dentro de ellos. En primer lugar, en un primer plano, Alice empieza a fumar el porro. La mirada de Bill se dirige hacia ella mientras la mujer mira más allá de la cámara. Se los ve encima de la cama de matrimonio y en esta situación poco a poco se pierden bajo los efectos del humo. Es justo en ese momento cuando aparece por primera vez el color azul en el baño. Además de ser conductor de significado en algunos momentos, este color da un aspecto onírico y surreal a lo que está ocurriendo.

El baño en otras películas previas de Kubrick, es un lugar donde se manifiestan los aspectos más despreciables del carácter humano. Por esta

razón, el color azul en este ambiente lleva connotaciones de tipo negativo y representa el peligro dentro del ambiente domestico.

En un segundo momento, Alice, enfadada por la reacción del marido, se aleja y llega hasta el umbral del cuarto de baño. Su cuerpo está enmarcado por la puerta. Ahora el diálogo entre los dos subraya las diferencias que existen entre hombre y mujer y la manera de cortejar por parte de un hombre y de una mujer. En lo sucesivo, Alice se quedará delante de la puerta del baño mientras Bill se quedará sentado en la cama como si fuera un simple espectador del espectáculo de su mujer, subrayando su imposibilidad de aceptar aspectos de ella que no conocía.

En un tercer momento la tensión entre ellos aumenta puesto que Alice empieza a provocar el marido quitándole la seguridad de la fidelidad conyugal. A partir de ahora empezará el tormento interior de Bill que le llevará a su deambular.

Por último, Alice termina su monólogo en primer plano y llega al corazón de su confesión. En ese momento empieza su intento desesperado de confortar a su marido y de hacerle volver a sentir el deseo que una vez los había unido. Pero él la contesta con una gran insensibilidad:

Alice: “¿Puedo saber por qué nunca has sentido celos?”

Bill: “Oh, esto no lo sé Alice. Probablemente porque eres mi mujer; puede ser porque eres la madre de mi hija y porque pienso que nunca me traicionarías”.

Alice: “Tú eres un hombre, muy, muy seguro de ti mismo, ¿verdad?”.

Bill: “No, estoy seguro de ti” (*Eyes Wide Shut*, 1999).

Dar por hecho la fidelidad de la propia compañera significa estar convencido de poseerla totalmente, sin reconocerle la autonomía y la capacidad de elección. Significa considerarla un objeto cuya propiedad no puede ponerse en discusión. El clima es más tenso y entre los personajes empieza a haber hostilidad y odio. Alice se siente herida por el comportamiento de Bill e intenta deshacerse de la falsa imagen que su marido tiene de ella confesándole lo que se esconde en lo más profundo de su alma. Empieza a reírse a carcajadas y se agacha como si su imagen ante los ojos del marido estuviera rebajándose, el cual ve todas sus certidumbres caer en pedazos.



Figura 24 : Alice se agacha riéndose durante la escena en la que fuma, enmarcada por las cortinas rojas.

Por fin la escena es interrumpida por el teléfono de Bill que recibe la llamada de Marion. Esta es la excusa perfecta y proporciona al médico una vía de fuga.

Nicole Kidman interpreta el rol de protagonista femenina con gran tensión emotiva y sensibilidad, dando al personaje un carácter verídico y obtiene este resultado con muy pocos recursos. Modula de forma delicada sus expresiones del rostro y moviendo su cuerpo con gran espontaneidad y utilizándolo como instrumento de comunicación. De esta manera crea un personaje creíble y estilizado, al mismo tiempo inquietante y fascinante, que asume aspectos concretos de los sueños y las fantasías y que involucran al espectador.

En *Relato soñado* la confesión de Albertine no es interrumpida por una llamada y Fridolin no se escapa. Ante la confesión de su mujer, el médico responde con su personal confesión añadiendo una traición tras otra. Albertine entonces cede el paso a los sueños más prohibidos del marido sin quejarse. Fridolin es el protagonista de este segmento narrativo caracterizado por el interés repentino de revelarse a su mujer:

¿Y luego?- preguntó Fridolin secamente cuando ella se quedó en silencio.

-Nada más. Sólo se que a la mañana siguiente me desperté con cierta angustia. Qué era lo me angustiaba no lo sé, y tampoco lo sabía entonces. (...) No me preguntes más Fridolin, te he dicho toda la verdad... Y también tú tuviste en esa playa una experiencia parecida...lo sé.

Fridolin se levantó, recorrió la habitación varias veces de un lado a otro y dijo luego:

-Tienes razón.-Estaba de pie junto a la ventana con el rostro en la oscuridad (Schnitzler 2008:12).

A la confesión de una traición no cumplida por parte de Fridolin, quien cuenta haberse sentido atraído por una joven en la playa, sigue un

intenso diálogo entre los dos protagonistas en el cual emergen los fantasmas de las aventuras juveniles del médico y entre ellas el recuerdo del primer encuentro con Albertine. Solo en este momento en la novela de Schnitzler emerge el problema del personaje masculino, en el cual se reflejan con claridad la debilidad y la fragilidad del alma humana, además de la contradicción de someterse al prejuicio burgués que atribuye a la mujer una posición degradante y subalterna a la del hombre y, al mismo tiempo, da a este último derecho a tener una moral:

Él se llevó las manos de ella a los labios.

-En cada ser (créemelo aunque te parezca trivial), en cada ser que yo creía amar, sólo te buscaba siempre a ti. Eso lo sé yo mejor que tú puedes comprender, Albertine.

Ella sintió tristemente.

-¿Y si yo también hubiera querido ir primero a la busca?- dijo.

La mirada de Albertine cambió, haciéndose fría e impenetrable. Él dejó que las manos de ella resbalaran de las suyas, como si la hubiera descubierto en alguna mentira, en alguna traición; pero ella dijo:

-Ay si vosotros supiérais- y volvió a quedarse en silencio
(Schnitzler 2008: 16).

Esta misma hipocresía y prejuicio burgués son identificables en el diálogo entre Bill y Alice antes de que ella confiese su fantasía de traición:

Bill: Qué hace? Ah, yo no lo sé Alice...qué hace? Mira: las mujeres no, no son así, ni siquiera piensan en estas cosas.

Alice: Millones de años de evolución ¿verdad? ¿verdad? Mientras los hombres tienen que meterla donde puedan, las mujeres sólo tienen que pensar en la estabilidad de la familia, en la fidelidad

conyugal y quién sabe en qué más tonterías!!

Bill: Un concepto demasiado simplificado Alice. Pero segurametne es una cosa por el estilo.

Alice: Si los hombres solo supiérais... (*Eyes Wide Shut*, 1999).

Por mucho que Kubrick simplifique el diálogo entre los dos protagonistas y lo convierta en una conversación más moderna, que no se corresponde con el estilo de Schnitzler, consigue igualmente mantener las dinámicas principales que existen entre la pareja, es decir, la hipocresía, los celos, las obsesiones y lo tormentos en el fondo de su alma.

En *Relato soñado* los celos de Fridolin son exteriorizados de forma más articulada comparados con la realización de la escena por parte de Kubrick, lo que podría ser debido al corte brusco que se produce en la novela:

-No lo entiendo muy bien-dijo-. Apenas tenías diecisiete años cuando nos prometimos.

-Dieciséis cumplidos, sí, Fridolin. Y sin embargo...- lo miró seriamente a los ojos-, no dependió de mí el que llegara todavía virgen al matrimonio.

-Albertine!

Y ella contó:

-Fue en Worthersee, muy poco antes de prometernos, Fridolin: una hermosa noche de verano había un guapo joven ante mi ventana, que daba sobre un prado grande y extenso; hablábamos y, durante esa conversación, escucha lo que yo pensaba: qué joven más agradable y encantador...sólo tendría que pronunciar una palabra, que desde luego tendría que ser la adecuada, y saldría a reunirme con él y me iría a donde él quisiera...

[...] Pero aquel joven encantador no pronunció esa palabra; me besó delicadamente me preguntó si quería ser su mujer. Y yo le dije que sí.

Fridolin le soltó disgustado la mano.

-Y si esa noche- dijo luego- otro hubiera estado por casualidad ante tu ventada y se le hubiera ocurrido la palabra adecuada, por ejemplo...- pensó qué decir, pero ella extendió los brazos como rechazándolo (Schinzler 2008: 16-17).

Es en este momento cuando Fridolin manifiesta sus celos, como si no le importara que el joven del que está hablando su mujer fuera él mismo. Ya confundido y molesto, tocado en lo profundo de su ánimo que se ha quedado sin ninguna certeza, puesto que su mujer tanto con él como con el oficial, se sintió atraída simplemente por una mirada. Descubrir de repente una parte que no conocía, los retorcidos pensamientos que nunca hubiera podido asociar a la figura femenina de su propia mujer y madre de su hija, hace que questione todas las certezas de su existencia. El lector se da cuenta entonces de que Fridolin no ha cambiado y que este es solo el principio de la separación comunicativa que llevará a la crisis de los dos personajes.

Los dos protagonistas se habían quedado solos para comentar el uno al otro sus impresiones y sus fantasías, suscitadas por la experiencia vivida durante la fiesta de la noche anterior, con la esperanza de que una sincera confesión pudiera librarlos de la sensación de opresión e incomunicabilidad en la que viven. El resultado no es el esperado por el matrimonio; una vez cumplida la confesión de las certezas y el amor propio de Fridolin, éste queda destrozado por la desilusión que le causan las palabras de Albertine.

En la trasposición llevada a cabo por Kubrick aprovechando al máximo las técnicas cinematográficas y los temas expresivos para representar los temas dominantes de este momento y de toda la novela, falta toda la parte en la que el médico confiesa su atracción por la joven en la playa. A pesar de esto, la supresión de esta parte de la novela no influye sobre el hilo global de la narración que no se desequilibra ni se compromete, puesto que en la película el viaje onírico pertenece sobre todo a Bill, mientras Alice, tras las escenas de la confesión, se convierte en viceprotagonista de los hechos. Además, en la novela este momento está narrado desde un punto de vista objetivo, y es un narrador omnisciente quien explica lo ocurrido intercalando los diálogos, mientras que, *Eyes Wide Shut* carece de todo tipo de voz en *off*.

3.2 LA MIRADA

Stanley Kubrick se sentía fascinado por todo lo relacionado con el fenómeno de la mirada. En el cine, la mirada puede adquirir varios significados. La *mirada* de la cámara de cine que graba la realidad que se le pone delante. La *mirada* del espectador que recibe la imagen grabada por la cámara y la decodifica, la analiza y la transforma en una idea o en una emoción. La *mirada* del director que controla la acción y queda oculta a la mirada del espectador, pero se adivina detrás de la cámara. Por último, las *miradas* que se intercambian los personajes y que funcionan como ventanas que nos permiten ver sus emociones y ayudan el desarrollo de la acción.

Kubrick esperó hasta su última película para introducir la palabra “ojo” en el título y, además, lo hace de forma lúdica utilizando un juego de

palabras que podemos traducir como “ojos grandes cerrados”. El título reenvía a una realidad, la realidad del deseo que está dentro del otro, que queda invisible a nuestros ojos abiertos. A partir de aquí la película se convierte en un discurso sobre el tema de la visibilidad en el que las cosas dependen de la comprensión final de la muerte y del deseo. Cada vez que el protagonista quiere descubrir algo enigmático se encuentra delante a una amenaza de muerte a un riesgo mortal.

Empezando por el título *Eyes Wide Shut*, que resulta particularmente difícil de traducir al español y que se refiere a un ojo muy abierto y al mismo tiempo cerrado, Kubrick más que ofrecer una línea de decodificación de su película (de su misterio y su enigma) destaca otro problema, una paradoja que, forma parte integral no sólo de su cine, sino del Cine en general. Se refiere a un ojo abierto durante el sueño, situación en la que nuestros ojos cerrados están muy abiertos a una realidad interior. La complejidad semántica del título permite introducir en la película tres posibles claves de lectura: tres líneas que no se excluyen mutuamente sino que se complementan entre sí.

El ojo al mismo tiempo abierto y cerrado es ante todo el ojo de la visión onírica, es decir el ojo móvil durante la fase REM del sueño; y si la comparación entre la imagen cinematográfica y la imagen onírica siempre fue un elemento presente en el cine, en el caso específico de Schnitzler es también el argumento sutil dentro la novela *Relato soñado*. En segundo lugar, el ojo que al mismo tiempo está abierto y cerrado es también el ojo abierto de la muerte, con la pupila estática que ha perdido la chispa de la vida. El tema de la muerte es, en este sentido, una de las principales características de las películas de Kubrick, que siempre ha presentado figuras suspendidas entre la vida y la muerte. Finalmente, la

imagen de una mirada viva y muerta, de un ojo al mismo tiempo abierto y cerrado, es la imagen de la mirada del cine, la imagen de un ojo no real, impotente, incapaz de actuar y condenado a ver, observar con los ojos abiertos, un mundo que no entiende y en el que no puede vivir.

La centralidad del ojo y de la mirada en *Eyes Wide Shut* consiste en alejar el ojo de ser el instrumento positivo de la visión y el conocimiento, es decir en la confianza que se le da a la vista sobre la posibilidad de distinguir entre lo verdadero y lo falso, así como la realidad y la ilusión. Basándose sobre esta afirmación se puede seguir investigando sobre la relación entre el cine en general y la película de Kubrick.

La novela de Schnitzler es para Kubrick el instrumento ideal para seguir su experimentación sobre la importancia de la mirada. *Relato soñado* es un texto que se coloca dentro de un conjunto de autores y escritores "no realistas" que siempre han sido el punto de partida de la narrativa del cine de Kubrick. Lo escrito no es, en cierto sentido, el punto de partida al que hay que volver al final del proceso de realización de una película, sino uno de los elementos de la construcción de "otro" espacio y tiempo. Para Kubrick el texto escrito es sólo la primera pantalla en la que proyectar la película en su conjunto. No es un medio para transmitir el mensaje, sino más bien para la proyección de la película que es el mensaje. En otras palabras, el texto funciona para la imagen y no la imagen para el texto. Siendo una historia "potencialmente cine" todo lo escrito puede ser convertido en película. El cine se superpone a la literatura y se convierte en la lente a través de la cual enfocar el texto. El director sostenía que si leía un buen libro difícil de visualizar prefería entonces una obra más sencilla sobre la cual podía trasponer sus ideas.

Una vez que encontraba una historia adecuada tenía sólo que adaptarla para un guión.

La historia es por lo tanto la pantalla sobre la que trasponer las ideas, encontrar una buena historia significa encontrar el terreno para llegar al objetivo de transformarla en algo más. Las imágenes de Kubrick tienen que ver por una parte con el cerebro, las formas lógicas y las dinámicas psicológicas más profundas, por otra, con las formas más arcaicas de la narración, los mitos y los cuentos.

La novela de Schnitzler se abre con una mirada: la de la niña que está leyendo *Las mil y una noches*; la última palabra que lee es justo “mirada”. En cambio en la película vemos en la pantalla un cielo lleno de estrellas y se repite constantemente esta doble presencia de luces y estrellas y la de una mirada suspendida, como congelada.

Mientras Alice se prepara para ir a la fiesta en casa de Ziegler, pregunta a Bill cómo le queda el vestido y el maquillaje:

Alice: How do I look? (*Eyes Wide Shut* 1999).

Bill sin ni siquiera mirarla le contesta que está muy bien:

Bill: Perfect (*Eyes Wide Shut* 1999).

y Alice contesta con una mueca:

Alice: You are not even looking at it.
(*Eyes Wide Shut* 1999).

El pequeño intercambio de bromas introduce desde el primer momento a un tema visual, el de la mirada, que Kubrick no abandonará durante toda la película. Otro particular que llama la atención desde el principio es que mientras el movimiento de la *steadycam* precede los desplazamientos de la pareja, detrás de ellos se ven muchísimas luces encendidas, y en el salón se ve un árbol de Navidad que aumenta esta multitud de luces, y poco a poco se aleja hacia las luces de la ciudad y finalmente alcanza su ápice en el interior de casa de Ziegler donde las paredes están decoradas con cascadas de luces. La película nos introduce en una atmósfera particular donde las luces y la obsesiva presencia de la *steadycam* parecen dar a la imagen una dimensión de visión y no de realidad. Cuando esta secuencia se cierra con un brusco corte, la escena siguiente se abre con una imagen de Alice de espaldas, desnuda delante del espejo, se quita los pendientes y en ese momento empezamos a ver a Bill, desnudo también que se acerca y empieza a besarla. El tiro de cámara en este momento (que se acerca a la pareja hasta llegar a un primer plano) no nos enseña los personajes sino sus reflejos en el espejo. La cámara se acerca tanto como se ve en la imagen el cartel de la película. En este momento la mirada de Alice hace una serie de movimientos contradictorios: en lugar de cerrar los ojos, Alice mira hacia el espejo, se mira y mira más allá de la pantalla. Es una antítesis en el que su cuerpo abraza a Bill y sus ojos miran hacia otra dirección subrayando una división entre los dos.



Figura 25 : La pareja Hartford tras la discusión. Imagen utilizada también para la portada de la película.

Si el ojo del hombre está cerrado, concentrado en la intimidad del gesto, el de la mujer está abierto y dirigido hacia el objetivo (hacia quien está mirando) (Raphael 1999a:160).

La división de la pareja anunciada por la mirada de Alice, se concretiza en la secuencia sucesiva: Alice y Bill discuten en la cama sobre el tema del deseo y sobre la relación entre hombre y mujer. Sus cuerpos se alejan, Alice se levanta y durante el resto de la escena se le ve alternadamente en escena o contracampo mientras Bill está sentado en la cama, Alice cambia de posición y se mueve delante de él. Al final de esta escena, los dos se encuentran separados completamente puesto que Bill sale de casa para ir a visitar a un paciente.

Con este último juego de tiros de cámara Kubrick define el rol de los protagonistas. Alice mira y ve más allá de la cámara y a través del espejo su mirada se vuelve doble, pero sus movimientos son limitados, se mueve siempre y solo en su sitio. Además su personaje no produce imágenes: su mirada, aunque vea más allá, no se detiene en una imagen visible al espectador. Crea o reproduce historias, palabras y sueños que no están reproducidos en imágenes. Bill, al contrario, se mueve; a partir del momento en que sale de casa se desplazará de un lado al otro durante toda la película. Por otro lado, sus ojos miran sin ver, sus ojos creen siempre a lo que está ocurriendo, pero todos los acontecimientos en los que se encuentra involucrado podrían interpretarse de otra forma. Al contrario que Alice, todo lo que Bill ve también lo ve el espectador aunque nunca queda claro si es verdad o mentira, realidad o sueño.

A partir de este momento la estructura del movimiento de la película está determinada por esta división de roles entre el hombre y la mujer, entre el poder de la narración de la palabra-narración y la impotencia de la mirada que por su parte permite crear imágenes. Según como Kubrick interpreta la novela de Schnitzler, Bill y Alice son recursos activos del cine en el sentido que construyen una puesta en escena de una teoría y una práctica del cine.

Aunque no se le atribuye toda la realización de la película, puede acreditarse el hecho que es el mismo Kubrick el que dirige a los actores y la puesta en escena. La obra está llena de puestas en escenas de la mirada: Pone en relación la mirada con el amor, el sexo, la violencia y la muerte, todos los temas que encontramos en *Eyes Wide Shut* y que hay que analizar también por separado más detalladamente. La mirada aparece también como un enigma insoluble. Es el túnel, el pasaje hacia

la interioridad de los personajes. El ojo percibe una imagen pero ¿cómo se puede saber cómo la decodifica la conciencia? Kubrick se preguntaba cómo el espectador podía llegar a percibirse a sí mismo, sus emociones, las emociones de los personajes y reconocerlas, si todos somos diferentes. En esta película no hace otra cosa que volver a preguntarse lo mismo sobre la mirada, de su efecto sobre los personajes (puesto que cuando uno es consciente de la mirada de otro cambia su forma de actuar) y sobre las diferentes miradas que significan cosas diferentes como el misterio o los deseos inconscientes. Este alternarse entre la conciencia y el inconsciente marca durante toda la película a los personajes como si estuvieran viajando entre estos dos estados a lo largo de toda su existencia.

Kubrick subraya este “viaje” utilizando técnicas propias del cine, es decir con el movimiento de la cámara cinematográfica, el *traveling*, desplazando la cámara sobre ruedas, moviéndola de acuerdo con el movimiento de los actores. La cámara se desplaza en paralelo, hacia delante o hacia atrás según el efecto que quiera dar el director. Cada plano llevará la atención a algo diferente que puede ser desde la mirada del personaje hasta la velocidad a la que se desplaza, que puede significar prisa o tranquilidad según sea más rápida o más lenta. En esta película en especial, son frecuentes los *travelings* hacia atrás que enfatizan la sensación de estar en un laberinto del que no se sabe salir, del que no se sabe lo que hay más adelante porque solo vemos lo que el personaje deja detrás de él y no lo que tiene delante. Por otro lado, cuando la cámara se encuentra detrás de él, el espectador se identifica con la mirada del personaje y descubre al mismo tiempo que este lo que le rodea. Este tipo de plano añade un toque de misterio a la escena porque no deja ver más de lo que ve el personaje mismo.



Figura 26: Bill vagabundo por las calles de Nueva York.

En la película Kubrick utiliza también otro tipo de tiro de cámara muy amplio gracias al cual deja que el espectador contemple lo que está pasando. A menudo, otros cineastas recurren a técnicas de montaje para que el espectador se fije en más detalles, pero Kubrick hace que el desarrollo de la acción sea lento para que el público se fije en mayor número de detalles de la escena, dejándole tiempo para reflexionar sobre ella. Es como si Kubrick creara un espacio para dejar libre la mirada del espectador (Ciruffoli 2003: 20).

Haciendo un guiño a las teorías de Freud, Kubrick juega con el tema de la mirada y establece unos enlaces similares entre la angustia relacionada con el ver y la ansiedad sentimental del individuo. Dos ejemplos concretos permiten que esta relación aparezca. Cuando Bill reanima a Mandy en el baño de Ziegler pronuncia las palabras “*look at me*”, que

introduce una relación entre el hecho de mirar y el hecho de ser consciente o más precisamente de volver a ser consciente. Con sus palabras y su mirada Bill reanima a Mandy, devolviéndole la vida. De forma opuesta, durante la orgía en la que piensa que es un mero espectador, su mirada causa el sacrificio de Mandy y probablemente su muerte. La mirada de Bill cuando tiene un carácter profesional y lúcido devuelve la vida, mientras la misma en estado perverso lleva a la muerte.

Del mismo modo se puede interpretar la escena en la que juzgan a Bill como si su mirada de *Voyeur* le llevara a ser castigado y a ser sometido a la mirada perversa de los otros invitados. Contrariamente a la novela, la película muestra a Bill sin máscara y casi a punto de ser desnudado supuestamente para que tome parte en la orgía activamente.

Con este último detalle, Kubrick sugiere que hay un punto en el que la mirada ya no es pasiva sino activa, en el que interfiere con la acción. Está intentando metaforizar su idea de que un espectador nunca es pasivo en sus películas.

3.3 EL DOBLE Y LA MÁSCARA

En una entrevista a la diseñadora para la edición del libro *Eyes Wide Open* de Frederic Raphael cuenta:

... Stanley quería a cualquier precio máscaras, según él, formaba parte del imaginario del autor aunque en el libro de Schnitzler son monjes, no máscaras. Las trajimos todas de Venecia. Teníamos una habitación entera y las fotografié de día, en 35 mm, sin Polaroid ni flash. A

continuación pinchaba los clichés en grandes paneles de cartón, tenía los paneles permanentemente con él y podía elegir para cada toma, las chicas, las sirvientas. Era un proceso en evolución en el que se retocaban constantemente las máscaras, haciéndolas pasar del plateado al dorado o viceversa. Era apasionante ver a Stanley cambiar la composición de las máscaras, su agrupamiento, aislar una para un primer plano. Confiaba en mi decisión pues sabía que buscábamos lo mismo. Deseaba un tipo específico de máscara. Quería que crearan una impresión de amenaza, sin exageración. En general, rechazaba que se hiciera cualquier cosa especialmente para la película, porque aparecía entonces un elemento de riesgo. Prefería comprar lo que fuera para tenerlo a su disposición y poder utilizarlo. Este fue el caso de las máscaras. También trabajó mucho con los maniqués en la tienda de Milich. Cambiábamos constantemente la posición de los maniqués con relación a la cámara, debía trucar la perspectiva, era muy complicado. Siempre había retos que vencer y era interesante estar allí y poder darle lo que necesitaba. Era un hombre muy tímido, y su relación con las mujeres era muy diferente a la que mantenía con los hombres, era un juego, al borde del *flirt*; tenía siempre una dimensión suplementaria tanto si estaba enfadado, impaciente o feliz (2000: 260).

El cine de Kubrick actúa justo en la frontera entre realidad y representación. Es un cine capaz de llegar al límite de sus posibilidades como máquina de la narración. La imagen queda ambigua justamente por sus rasgos verosímiles y convierte el cine en un recurso de expresión del pensamiento. Por esta razón, además de la pareja Harford,

encontramos un tercer personaje protagonista, o elemento, que domina la puesta en escena: la máscara, el personaje conceptual de *Eyes Wide Shut*, es el elemento que domina y atraviesa el discurso del autor. El cine de Kubrick trabaja de forma filosófica porque actúa por medio de personajes conceptuales, es decir, de formas que permiten percibir el movimiento del concepto y su forma de actuar a lo largo de la historia.



Figura 27; Máscara de los carnavales de Venecia o de Viena.

La máscara en *Eyes Wide Shut* es el último personaje conceptual de Kubrick. Su característica más destacada es que no está limitado a un cuerpo o a un objeto, sino que es un personaje que actúa en nivel intelectual, precediendo, atravesando y sucediendo la película. En su manifestación transforma y se transforma y su rasgo principal es la capacidad de desplazarse a través de la película, es decir, su movilidad y su capacidad de asumir formas diferentes.

Encontramos tres tipos de máscaras a lo largo de la película: Máscaras concretas son las que utilizan los invitados a la orgía así como las que vende Milich en su tienda. Otro tipo de máscara es la grotesca, como la cara exageradamente pintada de la hija de Milich y sus clientes japoneses, y, por último, la importante presencia de la máscara invisible representada por los rituales burgueses que condicionan el lenguaje de Bill y Alice, como el de los personajes de esa clase social que los rodean. Las palabras y la forma de expresarse determinan la vida de una pareja neoyorquina adinerada y crean un velo, una máscara perenne, puesta para esconder cada palabra que podría demoler este estado social.

Las máscaras venecianas pretenden ocultar la identidad de los participantes en la orgía de Somerton pero lo que hacen en realidad es mostrar sus verdaderos rostros. Las máscaras se retuercen progresivamente cuando Bill es cazado y sometido al terrorífico proceso inquisitorial del sacerdote negro porque son la manifestación externa de la podredumbre del alma de sus portadores. Y por eso Bill es reconocido por la pareja del piso superior cuando entra en la mansión: porque su verdadero rostro está a la vista de todos a pesar de llevar máscara.

Las máscaras representan la hipocresía de aquellos que durante el día muestran un rostro respetable pero que al llegar la noche se desprenden de los corsés sociales para llevar a cabo actos de una perversión atroz, incluido el asesinato. La paradoja de *Eyes Wide Shut* está servida: las caras reales de los participantes en la orgía muestran una faceta falsa de su alma, mientras que las máscaras revelan su verdadero rostro.

El tema del doble y de la reiteración de elementos y de acontecimientos similares entre ellos atraviesa toda la historia. Kubrick se sirve de esta

especularidad para reforzar la estructura laberíntica de la narración en la que el ser humano en busca de cambios, y que persigue sus deseos, no los conseguirá porque todo es simplemente una ilusión.

Los dobles representan las distintas características y las distintas caras de los personajes tanto del libro como de la película. El motivo del doble vuelve insistentemente: las modelos que acompañan a Bill durante la fiesta en casa de Ziegler, los dos japoneses en la tienda de disfraces, las dos prostitutas que viven además en un apartamento con una puerta que corresponde perfectamente a otra enfrente y las dos mujeres misteriosas de la orgía. El doble aparece en la película gracias a los espejos presentes en diferentes escenas y contextos. Por ejemplo, la película se abre con una imagen de Alice frente al espejo y cuando vuelve a casa tras la fiesta de Ziegler; los dos protagonistas empiezan a hacer el amor frente al espejo y la cámara se acerca a éste excluyendo la vista de los cuerpos reales de los actores y enseñando sólo el reflejo.

Hay, además, elementos iconográficos idénticos: la imagen del arcoiris que mencionan en un primer lugar las modelos de la fiesta y que luego aparece en la entrada de la tienda de Milich. Pero en *Eyes Wide Shut* a menudo las parejas no son de dos elementos idénticos. En el primer enfoque, durante los títulos del principio, Alice está delante del espejo quitándose el vestido y se queda completamente desnuda; luego, después de unas imágenes de la ciudad aparece Bill perfectamente vestido en *smoking* frente al mismo espejo. El espacio es el mismo pero ha sufrido algunos cambios: junto a Bill aparece una alfombra y ha desaparecido la lámpara en la esquina de la habitación. Además, el *smoking* perfecto del médico contrasta con la desnudez de Alice en la escena precedente.

Al igual que en *Relato soñado*, en la película aparecen una serie de citas entre escenas diferentes, como la confesión de Alice sobre su atracción hacia el oficial de la marina, que luego es citada por la escena de la hija del paciente que confiesa su amor reprimido por Bill. Sucesivamente, la llamada que interrumpe el dialogo entre Bill y Alice durante la pelea en su habitación, vuelve a interrumpir a Bill y a la prostituta a punto de besarse. La escena de la orgía resuena en la narración del sueño por parte de Alice cuando Bill vuelve a casa.

En el relato en el diálogo entre Nachtigall y Fridolin aparece la palabra máscara. Nachtigall cuenta que todos los invitados llevan puesta una máscara. Pero no es la primera vez que vemos esta palabra en la novela. Al principio de la narración, cuando los protagonistas están en la fiesta, a Fridolin se le acercan dos máscaras que suscitarán los celos de Albertine:

Dos mujeres en dominó rojo cuya identidad no pudo averiguar
(Schnitzler 2008: 8).

Las máscaras vuelven a ser protagonistas en el trastero de la tienda de Gibiser y finalmente en la fiesta de la orgía en la que Fridolin no consigue ver quiénes son los participantes.

La ausencia de rostros es signo de la pérdida de identidad que
connota la crisis de los protagonistas (Farese 1977: 123).

Por fin la máscara vuelve a aparecer en el último capítulo al lado de Albetine, para cerrar la narración.

Las máscaras reenvían a todo lo que está debajo de la superficie y son símbolo de uno de los temas de fondo de la novela: la pérdida de la

identidad y la alienación. Los hechos hacen que progresivamente la máscara de la tranquila familia burguesa caiga en pedazos, y haga que esta se revele vulnerable a los deseos y a los impulsos que intenta reprimir. Ante los ojos de Fridolin cae la máscara de Albertine y cae su propia máscara. Al perder la seguridad de Albertine él ha perdido la seguridad en sí mismo y del mismo modo, en el último capítulo, para Albertine es Fridolin que pierde su máscara.

A nivel técnico, hay unos tiros de cámara idénticos a lo largo de la película: la escena en la que aparece brevemente la calle de la casa de los Harford es igual al principio y antes de la vuelta a casa de Bill tras su charla con Ziegler. También algunas expresiones verbales vuelven en situaciones diferentes como la frase “tengo que ser sincero” (*to be perfectly honest*) es pronunciada tres veces. En un primer momento por Bill, mientras habla con la camarera del bar al lado del Sonata Cafe, luego, dirigida al conserje del hotel donde Bill entra para ver a su amigo pianista, y al final por la compañera de piso de la prostituta cuando esta revela al médico la enfermedad de su amiga. Esta frase resuena también en la escena de la sala de billar cuando Ziegler dice “tengo que ser completamente sincero” (*I have to be completely frank*). Como hemos mencionado en el apartado de los colores, la película se caracteriza por la presencia del rojo y del azul constatemente yuxtapuestos. Por fin, hay algunos ambientes que también se remiten el uno al otro. En particular la callejuela en la que vemos unas tiendas, parece ser la misma tanto en la escena de la agresión por parte de los universitarios como en el momento en el que Bill sigue a otros hombres y otras más escenas como la de la compra del disfraz que acontecen de noche.

La permanente aura de artificialidad de las calles es un recurso utilizado adrede por Kubrick que conduce al protagonista por una Nueva York laberíntica que presenta los rasgos de la misma mente de Bill. De la misma manera que lo hace Schnitzler en *Relato soñado*, insiste en describir la espectralidad del ambiente que rodea a Fridolin, para él desconocido y engañoso.

Se encontró de pronto conque había ido más allá del lugar de su destino y estaba en una callejuela estrecha, por la que solo vagaban prostitutas miserables en su nocturna caza de hombres. Espectral, pensó. Y también los estudiantes con sus gorras azules le resultaron de pronto espectrales en el recuerdo, lo mismo Marianne, su prometido, y su tío y su tía, a los que imaginaba ahora cogidos de la mano, en torno al lecho de muerte del anciano consejero; también Albertine, a la que se imaginaba profundamente dormida, con los brazos cruzados bajo la nuca...hasta su hija que ahora estaría hecha un ovillo en su estrecha y blanca camita de metal y la institutriz de mejillas rubicundas, con su lunar en la sien izquierda....todos se le habían vuelto totalmente espectrales (Schnitzler 2008: 33-34).

El progresivo destacarse de la cotidianeidad de su vivir burgués y la proyección inconsciente de su estado de ánimo en el mundo exterior hace que a Fridolin todo le parezca hundido en una atmosfera espectral, conduciéndolo en un viaje hacia una ilusoria liberación de su alma y de su medioconsciente.

Desde aquella conversación vespertina con Albertine, se había ido alejando cada vez más de la esfera habitual de su existencia hacia otro mundo distinto, lejano y extraño (Schnitzler 2008: 39).

Como previamente hemos mencionado, a lo largo de la película se pueden encontrar personajes que son el doble de Bill. Ahora

encontramos el tercer doble del protagonista que no es un personaje sino un objeto. La máscara que Bill alquila para ir a la fiesta y que al ponerse delante de su rostro hace que este se convierta en otro. Bill se convierte en un *voyeur* sonámbulo y mudo, que resbala entre las habitaciones de la mansión de la orgía. No vuelve a hablar hasta que le quitan la máscara. Por otro lado, este objeto cumple totalmente su rol de doble hacia el final de la película, cuando Bill encuentra la máscara en su almohada cerca de su mujer dormida.

En el libro esta escena queda más clara cuando Fridolin encuentra la máscara y entiende que su mujer podría haber entendido lo sucedido:

...y en ese instante descubrió, muy próximo al rostro de Albertine, en el almohadón cercano, en el almohadón *de él*, algo oscuro, delimitado, como las líneas en sombra de un rostro humano. Por un instante se le paralizó el corazón y al siguiente supo ya de qué se trataba, alargó la mano hacia la almohada y cogió la máscara que había llevado la noche anterior y que, mientras hacía el paquete aquella mañana, debía de habersele caído sin que se diera cuenta, siendo encontrada por la sirvienta o por Albertine misma. De manera que no podía dudar de que Albertine, tras el hallazgo, sospechaba muchas cosas y probablemente, más y peores de las que realmente habían sucedido (Schnitzler 2008:129-130).



Figura 28: Alice durmiendo con la máscara en la almohada.

Sigue más adelante:

Con todo, la forma de dárselo a entender, su ocurrencia de poner aquella máscara oscura a su lado sobre la almohada para representar el rostro de su marido, que se le había vuelto enigmático, aquel modo burlesco y casi travieso que parecía expresar a un tiempo una suave advertencia y su buena disposición para perdonar, dijo a Fridolin la firme esperanza de que ella, recordando sin duda su propio sueño...se sentía inclinada, hubiera ocurrido lo que hubiera ocurrido, a no tomárselo demasiado en serio. Fridolin, sin embargo, de repente sin fuerzas, dejó caer la máscara al suelo, sollozó fuerte y dolorosamente, de una forma para él mismo inesperada, se hincó junto al lecho y lloró silenciosamente con el rostro hundido en los almohadones (Schnitzler 2008:130).

En la película, en cambio, Kubrick no da explicaciones, así que se pueden suponer varias posibilidades sobre por qué la máscara está ahí. Es una visión muy llamativa que propone Kubrick en la que se ve esta

máscara, que representa lo morboso, apoyada en la cama de matrimonio (Morel 2002: 54). Reenvía de forma metonímica a la personalidad de Bill y a los juegos peligrosos del día anterior. Los juegos con las máscaras reenvían también al tema del autómatas. Como si, al llevar puesta una máscara, los individuos perdieran su personalidad. En la secuencia de la orgía, los cuerpos se reducen a dos funciones primarias; la copulación para unos y la mirada para otros. El emparejamiento parece extrañamente mecánico tanto que los personajes que miran se quedan inmóviles como si fueran unos maniqués. Es la mirada de Bill y su forma de moverse lo que crea el contraste con la situación y hace que estos parezcan extremadamente extraños e innaturales.



Figura 29: Escena de la orgía, las mujeres en el centro y los demás mirando.

Siguiendo con el tema del autómatas en la película, más adelante, Bill intenta resolver el enigma de la mujer con la máscara que le había salvado la vida. Se encuentra con Mandy y su cara impregnada por la máscara de la muerte. El protagonista tiene la tentación de besarla,

derrumbando las fronteras entre lo inanimado y lo animado, entre vida y muerte.

De forma parecida, los maniqués de la tienda de disfraces de Milich llevan puestos trajes como si fueran personas. En el diálogo, Milich subraya su apariencia vivaz, casi como si fueran vivos. Por otro lado en cambio, los personajes que aparecen desde la parte trasera de la tienda, con arrugas y haciendo muecas, podrían parecernos como maniqués animados para evidenciar el contraste con los maniqués de la entrada. Una vez más el director reflexiona sobre cómo el rostro funciona como máscara y cómo las personas se pueden disfrazar para perder su rol social y actuar de forma no conforme a las expectativas sociales.



Figura 30: La hija de Milich con los asiáticos en la tienda de Milich.

La pérdida interior podría reflejarse si se interpretan algunas alusiones al sexo homosexual. Bill representa uno de los muchos hombres que no se sienten a gusto con su identidad sexual. Su orientación sexual podría

parecer ambigua, en primer lugar, porque nunca lleva a cabo una relación con las mujeres con las que se cruza durante su vagabundear. Se podría decir que esconde su sexualidad también detrás de la máscara de su rol social. Por esta razón, no consigue aprovechar ninguna de las ocasiones que se le presentan por mucho que parezca desear hacerlo. Además, los chicos que se cruzan con él mientras vuelve a casa lo acusan de ser gay y, más adelante, en la historia de Kubrick el portero del hotel representa una opción homosexual para el protagonista aunque Bill no se dé cuenta conscientemente. Una sensación de *coitus interruptus* recorre la película y Bill no consigue nunca traicionar a su mujer. Por su parte, lo más explícito que se ve son sus pensamientos: la idea de que Alice hubiera podido traicionarlo con el oficial polaco lo persigue y aparece cinco veces. Podría ser una obsesión originada por los celos pero también podría ser una atracción hacia la idea de ver a otro hombre desnudo con su mujer. Entonces esta fantasía se convierte en la misma fantasía de Alice. Una interpretación homosocial de la película ofrece una explicación menos polémica de la forma de actuar de los personajes masculinos, especialmente de Bill. En la novela de Schnitzler la masculinidad está representada por un clásico elemento por el que los hombres tienen miedo del espacio doméstico:

Se apresuró hacia casa, a través de las oscuras calles desiertas y, pocos minutos más tarde, después de haberse desnudado en su consulta como veinticuatro horas antes, entró, tan silenciosamente como pudo, en la alcoba conyugal. Escuchó la respiración regular y tranquila de Albertine y vio el contorno de su cabeza dibujándose sobre la blanca almohada. Una sensación de ternura, incluso de seguridad, le llenó el corazón. Y se propuso contarle pronto, tal vez al día siguiente ya, la historia de la noche pasada, pero como si todo lo que había vivido hubiera sido un sueño... [...] Al cabo de unos segundos sintió una mano suave que le acariciaba el cabello.

Entonces levantó la cabeza y, desde el fondo de su alma, se le escapó:

- Te lo contaré todo.

Ella levantó primero la mano, como con suave rechazo; él se la cogió, la retuvo entre las suyas y miró a Albertine de forma interrogante y, al mismo tiempo con súplica, ella asintió y él comenzó su relato (Schnitzler 2008: 129-130).

Kubrick no lo evidencia pero lo toma en consideración: Bill tiene el típico deseo de alejarse de las cadenas de la fidelidad. Nick Nightingale ha dejado su mujer y sus cuatro hijos en Seattle y, cuando Bill le pregunta cómo se siente al haber dejado sus estudios, él contesta “*It’s a nice feeling, I do it a lot*”, que es un comentario que resalta la tendencia masculina a tener cierta aversión hacia la responsabilidad familiar. Lo que el protagonista desea en el fondo es simplemente alejarse de la alcoba conyugal: de hecho, desde que la pareja llega a la fiesta en casa de Ziegler, Bill se aleja de Alice y se va con las dos modelos que representan la vida de soltero, la libertad que tenía antes de casarse. Todo hombre se siente importante al ser adulado por dos mujeres jóvenes y guapas que lo colocan en el centro de su atención. Del mismo modo, cuando durante la charla sincera con Alice, le llaman al teléfono porque tiene que ir a casa de Marion, Bill sale de casa no solo por cumplir su deber de médico, sino también para escaparse de una situación incómoda puesto que su mujer le está haciendo sentir la presión de sus responsabilidades. Bill podría haberse dado cuenta de que sus responsabilidades y su deber hacia su mujer y su trabajo van en contra de lo que son los deseos de un hombre. En la película como en la novela, Bill no piensa en ningún momento en su trabajo o en su familia, y su aventura nocturna más que una venganza hacia Alice es un viaje que lo lleva a otro lugar ajeno y alejado del ambiente conyugal para forjar un espacio donde Bill puede experimentar una vida heroica y no doméstica.

Está claro que su comportamiento está lleno de contradicciones que evidencian el conflicto entre lo deseado y el deber, y en el momento ápice de pérdida, su deseo se convierte en el de volver a casa donde encontrará la seguridad y la calma que le proporciona su mujer de la cual al principio ha escapado. La de Bill, es una aventura circular que tiene su origen y su final en su propio hogar.

Como se sabe, su vagabundear, al final, no le lleva a nada y no tendrá otra opción que volver a casa, al nido familiar, para evidenciar el ciclo de los acontecimientos que son típicos en los personajes masculinos de Kubrick. Una vez más, su obra hace que el deseo, la atracción de las fuerzas oscuras e irracionales derrumben los límites que los hombres se construyen para contener sus instintos.

3.4 EL SEXO, LA DESNUDEZ Y LA MORAL

Aunque en determinadas épocas se haya querido ocultar o disfrazar temáticas distintas, lo cierto es que el erotismo ha estado omnipresente en todas las formas del arte. Desde las primeras obras clásicas, el desnudo, el arte amatorio y las más explícitas prácticas sexuales, han sido objeto de representación en la escultura y en la pintura. También en la literatura. El siglo XX supone la masificación del erotismo como elemento u objeto de representación artística. También supone su planteamiento multiforme, ya que raro es el soporte en el que el erotismo no haya sido representado. Por otra parte, el erotismo pierde su sentido casi místico y acaba por convertirse, en el peor de los casos, en objeto de consumo para los medios de comunicación de masas.

El sexo, en sus diferentes formas y connotaciones, es uno de aquellos factores por los que, a veces, la razón humana se abandona a su suerte y entra en una condición de especulación y de cansancio; como si el sexo fuese un neutralizador de su potencialidad. Hay muchas formas de abordar el sexo y éste también se nos manifiesta de formas bien distintas. Lo hay mesurado, apasionado, fácil, gratuito, imaginativo, duro, moralista, ético y violento, pero lo difícil es someter todos estos enfoques a un sólo punto de vista: el de un intelectual. Esto es algo que Kubrick hace no solo en *Eyes Wide Shut* sino en casi todas sus películas.

Si entendemos este punto de vista intelectual como una exigencia de que la voluntad moral debe ser determinada por la deliberación razonable del fin, podremos acceder de manera más fácil al ambiente con el que Stanley Kubrick impregna sus dos películas que más directamente tratan las relaciones sexuales: *Lolita* y *Eyes Wide Shut*. Aunque los contenidos y las épocas son diferentes (casi cuatro décadas separan ambas películas), lo cierto es que Kubrick refleja en estos dos largometrajes esa visión intelectual y ciertamente moralizante del sexo y las relaciones de pareja que le han llevado a convertirse en uno de los directores más controvertidos de la historia reciente.

Los dos personajes protagonistas de *Eyes Wide Shut*, Alice y Tom Harford, se ven envueltos en oscuros vericuetos psicológicos provocados por sus inmorales pasiones sexuales. Los deseos sexuales de uno y otro son planteados con malicia pero al mismo tiempo, el hecho de que ambos utilicen su preparación intelectual y moral para actuar con fines distintos, les hace replantearse una y otra vez el porqué se ven envueltos en esa tela de araña. No obstante, la diferencia está en la praxis: Humbert

pone en práctica todo lo que se propone (llega a acostarse con Lolita), mientras que Harford apela a su sentido más ético y no llega a consumir acto alguno.

No cabe duda que los convencionalismos sociales juegan un papel esencial en *Eyes Wide Shut*, aunque Harford (con una dimensión marcadamente conservadora) parece no dar crédito al abanico de variantes sexuales que se le presentan. Expresado en otros términos diríamos que el eje argumental de *Eyes Wide Shut* nos muestra los pocos prejuicios sociales ante el sexo a las puertas del siglo XXI.

En el corazón de *Eyes Wide Shut* encontramos la desnudez del cuerpo de la actriz. Los hombres miran, las mujeres se desnudan. La desnudez puede enfocarse de formas diferentes; puede ser erótica como Alice cuando se mira en el espejo, o como las mujeres de la orgía. En cambio, la desnudez de Alice que se viste sola en casa de Ziegler, tiene algo de íntimo, representado por el movimiento de la cámara y por el gesto mismo de ponerse el sujetador. Por último, encontramos la desnudez revistiendo un aspecto clínico. Es el caso de Mandy, desnuda en el baño, que no representa en ningún momento un objeto de deseo. La mirada profesional de Bill, a pesar su belleza, excluye todo tipo de deseo. La desnudez de Alice está siempre en escena. En el primer plano de la película, como en el plano en el que se viste, la decoración, la luz, el marco que la rodea, intentan acercarse a lo que veríamos en una representación teatral. Lo mismo ocurre en la fantasía que persigue a Bill, en la que la desnudez de Alice se encuentra en un contexto impregnado de referencias teatrales, pictóricas y cinematográficas por cómo está representado (Morel 2002: 75). A lo largo de la película, el cuerpo de Alice adquiere una dimensión erótica.

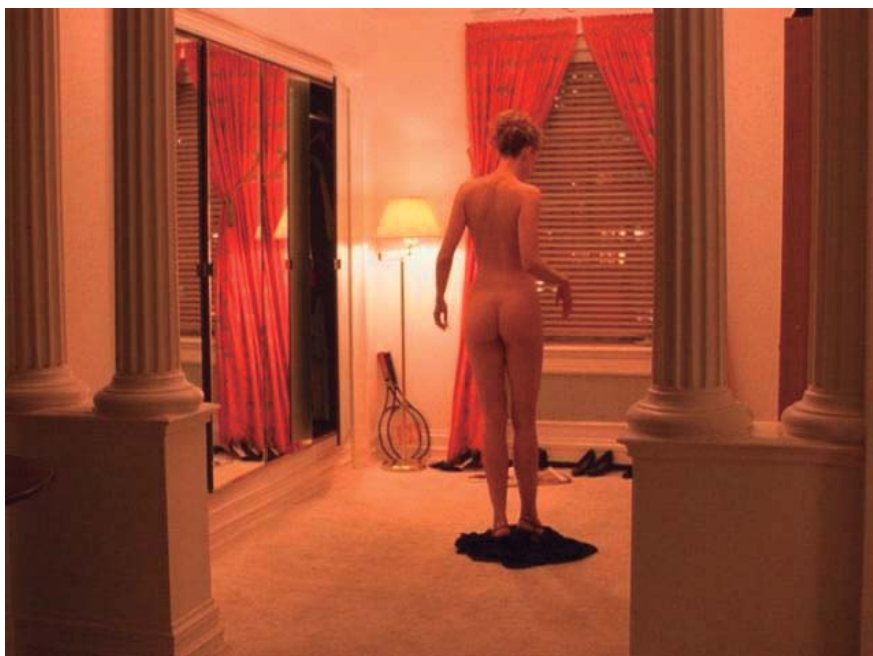


Figura 31: Alice desnuda

Durante la escena en la que fuma el porro, a pesar de la violencia de la pelea y la distancia que se instaure entre los esposos, Bill adquiere una actitud lejana, como la de un médico delante de una paciente histérica. A pesar de esto, la escena se carga de tensión erótica y es la que da lugar a las fantasías sexuales de Bill. Al contrario, la escena de la orgía, que debería estar cargada de erotismo, deja una sensación de distancia y frialdad. La puesta en escena del director, que ha coreografiado a las mujeres para que parezcan sonámbulas, hace que también los hombres disfrazados parezcan estatuas animadas. Con esta escena se establece otro interrogante de Kubrick: “¿Qué es el deseo?”



Figura 32: Bill a punto de besar a Mandy en el tanatorio

Tal duda se manifiesta en la escena en la que Bill encuentra a Mandy en el tanatorio y él se siente atraído por ella. En un lugar donde la sociedad admite solo una mirada profesional sobre la desnudez de un cadáver, Bill tiene una mirada de deseo. A lo largo de esta escena, que juega con un sistema de oposición, la desnudez y la blancura de la mujer contrasta con la indumentaria de Bill, abrigado por su chaqueta negra. En el plano siguiente, Kubrick utiliza la música para dar un tono sonámbulo a la caminata de Bill. La música va creciendo, al mismo tiempo que la cámara va acercándose a Bill, acentuando la tensión de la secuencia. En el último momento cierra los ojos y se detiene, al igual que la música que también desaparece.

La sincronización de la música con los gestos del actor suscitan dentro del espíritu del espectador las referencias al juego abstracto que se veía en el cine mudo. Con esta escena contradictoria nos propone también otra cuestión: ¿Cuál es la naturaleza de la mirada de Bill sobre esta mujer? Kubrick sugiere así que no es la desnudez en sí la que suscita el deseo en el hombre, sino la naturaleza de la mirada que “se posa” sobre

ella. Un cuerpo desnudo puede no suscitar ningún deseo; es el sujeto que lo está mirando el que decide cómo verlo y qué emociones le suscitará. Existen entonces varias maneras de ver la realidad y de interpretarla según su contexto. La mirada no es nunca pasiva, interacciona con su objeto. Puede hasta convertirse en la transgresión de un tabú. Utilizando como intermediario a Bill, Kubrick reenvía al espectador su propia imagen y hace que se haga preguntas sobre sí mismo.

En la película hay una clara línea argumental vinculada a los avatares en una relación de pareja y a los sentimientos relacionados con la pulsión sexual. Estos sentimientos, no siempre evidentes o controlables, parten a menudo de una contradicción: el deseo de los dos miembros de la pareja de mantener las convenciones matrimoniales se enfrenta al impulso promiscuo que cada uno de ellos experimenta en algún momento, el cual genera a su vez, como reacción, los celos del otro. Al desatarse estos deseos generalmente contenidos, se produce una tensión que proporciona una alta carga emocional a la relación de pareja y a la propia película. De hecho, la dialéctica que surge de la oposición entre las tendencias centrípetas y centrífugas de los protagonistas –por así llamarlas– es tan potente que sirve de combustible a toda la trama: se va produciendo una intensificación emocional a medida que se repiten determinados esquemas narrativos, que tienen que ver con la representación de estos impulsos, hasta que la tensión llega al máximo y acaba desembocando en el anticlímax final. A partir de esta primera oposición, centrada en el aspecto sexual de la relación, podemos identificar más elementos que actúan como soportes narrativos duales y antitéticos y que refuerzan paralelamente la tensión u oposición entre estabilidad e inclinación a hacer realidad las fantasías eróticas de mantener relaciones extramatrimoniales: así, las oposiciones entre la

sensatez y el desenfreno, o entre el sueño (a veces como fantasía) y la realidad tienen un peso importante en la película. Al inicio, una serie de imágenes cotidianas (incluso podríamos decir que provocadoramente cotidianas, en algún caso) conforman la caracterización de la pareja protagonista, Alice y Bill Harford, que junto con su hija forman una familia acomodada, de una modernidad tan aparentemente envidiable como convencional. Esta imagen es todavía coherente con la asistencia de la pareja a una fiesta de Navidad en la que, sin embargo, pronto empezarán a surgir factores que despertarán las primeras sensaciones perturbadoras a los personajes: Alice, que ha visto a Bill manteniendo una animada conversación con dos jóvenes muy atractivas, algo bebida, coquetea con Sandor, un elegante húngaro que intenta seducirla. Ella no sabe que Bill no podrá quedarse mucho rato con las chicas porque, a petición de Victor Ziegler, el rico anfitrión de la fiesta, deberá dejarlas para ir a socorrer, como médico, a una mujer intoxicada por drogas (este incidente tiene también una alta carga sexual implícita). Estos factores desencadenan a la noche siguiente un primer afloramiento de sentimientos ocultos: Alice, tras un estallido de celos debido al episodio de Bill con las dos chicas, confiesa que, un año antes, durante unas vacaciones, estuvo a punto de dejarlo todo por un oficial de la armada del cual se enamoró y a quien no conocía; si no se marchó con él, fue porque el oficial no se lo pidió. Bill, y el espectador, se da cuenta de que la frontera entre las situaciones posibles, las cotidianas y esperadas por un lado, y las sobrevenidas e inesperadas por otro, es en realidad muy débil, incluso en el caso de un matrimonio que puede parecer perfectamente estable, de la misma manera que los sentimientos e impulsos sexuales de una persona, su pareja en este caso, están lejos de ser controlados. Todo está pendiente de un hilo. Pese al desasosiego que le ha producido la confesión de Alice, Bill no puede evitar salir para ir a

ver a la familia de un paciente, el cual, según le comunican, acaba de morir. La declaración de Alice cierra el primer círculo de la historia, el del reconocimiento verbal por parte del personaje femenino de un aspecto incontrolable de su personalidad que se opone a la deseada tranquilidad matrimonial.

Dentro del esquema de la película, este episodio se caracteriza, a diferencia de otros, por estar referido al pasado y porque se describe sólo con las palabras del personaje, no con imágenes que reconstruyan la escena para el espectador.

Aun así, a Bill sí que le genera visiones subjetivas en las que imagina de su mujer con el oficial que se reiterarán a lo largo de la película y que actúan como un desencadenante fundamental de su propio círculo (que no será un recuerdo sino que se desarrollará en el presente). Y ahora serán también las imágenes, no solo las palabras, las que construirán la escena para el espectador. Además, si en el caso de Alice se trataba exclusivamente de un proceso mental, imaginario en el recuerdo y, por lo tanto, interno, las fantasías de Bill, espoleadas por el deseo de vengarse de la ficción de infidelidad que ha construido Alice, quedarán plasmadas por la vía de representaciones externas.

A menudo, las connotaciones sexuales de las diferentes situaciones mencionadas son evidentes: la declaración de amor de la hija del muerto, la conversación con la prostituta Domino, las insinuaciones del pianista sobre lo que consiguió ver la última vez que asistió a una de las ceremonias y la actuación de la hija del tendero (claramente menor de edad pero que en un lugar escondido del local mantiene relaciones sexuales con hombres mayores que ella, lo cual, aparentemente, provoca

la irritación del padre cuando lo descubre). Finalmente, está el ritual de la ceremonia, que tiene un importante contenido sexual. Y la característica común de todas estas situaciones es que Bill no llega a mantener relaciones sexuales reales en ningún caso, aunque aparentemente se le van abriendo diversas puertas. El hecho de que no llegue a consumir ninguna de las oportunidades está probablemente lejos de ser casual y se puede interpretar como un reflejo de la propia inhibición de Bill: la inhibición también forma parte de estas peripecias, que hasta en eso parecen construidas a la medida de los impulsos del protagonista.

El grado de probabilidad de las situaciones que se presentan disminuye progresivamente y juega con los límites de lo verosímil, hasta llegar a las escenas de la orgía en la mansión. Si hasta aquel momento podría interpretarse que Bill va alejándose despacio del mundo real para flotar lentamente en estados de seminconsciencia, la llegada a la mansión supondría la entrada en una inconsciencia no fácilmente distinguible de la del sueño. Allí, el espectador se encuentra con la recreación de espacios y rituales de reminiscencias plenamente oníricas y, ciertamente, la fuerte dosis de irrealidad que se percibe en torno a la ceremonia es difícil de encajar en el esquema del resto de escenarios de la película.

El entorno puede representar nuevamente la proyección de los deseos ocultos de Bill que ya había tenido lugar en otros contextos, en situaciones que habían servido para intensificar progresivamente los efectos de la fiesta de Navidad y la confesión de Alice, cuyo contenido, de alguna manera y desde la perspectiva de Bill, es equivalente a la ceremonia orgiástica, la asistencia a la cual él también terminará confesando. Si el imaginario de Alice, como representación de

sentimientos y deseos incontrolables, se sitúa en su imaginación por un deseo que tuvo en un momento del pasado, el de Bill se vincula con un entorno supuestamente real que tiene para él la poderosa atracción de lo prohibido y que se relaciona, muy concretamente, con fantasías sexuales.

A Bill ya le había atraído Domino, pero el entorno era demasiado realista, y demasiado consciente, así que renuncia a tener relaciones sexuales, pero no parece que quiera renunciar a la mujer enmascarada de la mansión, con la cual se muestra dispuesto a irse adonde sea (igual que Alice con el oficial). Ya se ha hablado de ambigüedad: la situación se podría entender perfectamente como un sueño de Bill. El escenario orgiástico es, de hecho, el reflejo de un sueño. Un sueño con los ojos completamente abiertos, si la traducción del título de la película fuera posible.

Cuando Bill vuelve a casa, los deseos secretos vuelven a aflorar. En este caso, se trata de Alice, que está en pleno sueño y soñando cuando Bill la despierta. El juego sueño-realidad-imaginación acaba reflejando todas las combinaciones posibles: ahora ya no es, como la primera vez, el recuerdo de algo que ella imaginó, ni tampoco el escenario de la ceremonia, que parece una proyección de los sueños de Bill, sino exactamente un sueño de la propia Alice, en el cual ella mantiene relaciones sexuales con el oficial de la armada y con otros hombres ante la mirada de Bill, de quien se ríe. Como cabría esperar, el relato por parte de Alice de este sueño realimenta los celos y los procesos inconscientes de Bill.

Cuando Bill vuelve a casa, ve la máscara del disfraz, que creía perdida, sobre la cama, junto a Alice: esto lo lleva a confesar su peripecia y su

propio deseo. Finalmente, la verbalización de los deseos de los personajes, uno frente al otro, parece hacerlos caer en un estado de agotamiento y desconcierto que actúa como catarsis y los conduce a la aceptación mutua con que acaba la película. La pulsión sexual más allá de la pareja y las fuerzas del inconsciente en el marco de las relaciones del matrimonio acaban determinando, pues, tanto los ejes centrales de la trama (el pensamiento de Alice, las aventuras de Bill y el sueño final del Alice) como los episodios paralelos que preparan, acompañan y refuerzan estos ejes centrales. Encontramos una reflexión sobre los miedos, los celos, la relatividad de lo que es seguro y lo que no lo es, la interacción entre sueño y realidad, la provisionalidad de los estados de la vida, los sentimientos de los que no siempre somos conscientes, lo que acontece de incontrollable en nosotros mismos. Los episodios que se suceden inciden siempre en las mismas cuestiones y se presentan a la vez como reiteración y variación, como una rueda de círculos concéntricos, todos iguales y a la vez diferentes.

El matrimonio se rencuentra tras los episodios perturbadores vividos y la fidelidad aparece como un valor fundamental de la pareja: por esta razón, los impulsos del inconsciente que marcan la tendencia contraria aportan una considerable tensión narrativa. De hecho, si estos impulsos se aceptaran como tales y los personajes tuvieran relaciones sexuales fuera de la pareja sin mayor problema, la historia sería menos tensa. La intensidad se basa, por lo tanto, en la contradicción entre aquello que parecen querer racionalmente unos personajes que forman un matrimonio de clase media convencional y la fuerza de unos impulsos que no pueden evitar, contradicción representada por el goce que une sufrimiento y desasosiego con un placer que tiende a estar oculto y que probablemente no es menos intenso que el sufrimiento. La película

experimenta con los límites de la pareja, pero no de la pareja en general, sino de esta pareja, con sus creencias, inhibiciones y prejuicios específicos (una pareja que puede ser, eso sí, representativa de determinada tipología).

Eyes Wide Shut, ha decepcionado a más de uno como es habitual en su autor. Después de las previas películas de Kubrick con finales misteriosos, cínicos, melancólicos, trágicos, el director poco antes de morir, propone por primera vez, una luz al final del túnel, un amanecer al final de un periplo crepuscular: Alice saca la lección de su odisea de sentimientos:

Deberíamos estar agradecidos por haber logrado sobrevivir a nuestras aventuras, hayan sido reales o solamente soñadas (*Eyes Wide Shut*, 1999).

El primer plano de la película, el más erótico sin duda en la obra de Kubrick, nos presenta a Nicole Kidman de espaldas en el esplendor de su desnudez, y corresponde con el último plano. El diálogo remite a la imagen, donde ella sugiere a su marido, con ternura y crudeza, que le haga el amor. Este cierre se ha visto como un epitafio del director, como una reconciliación con la vida.

3.4.1. Eros y Thánatos

El tema central de la película es la monogamia y la fidelidad y a lo largo de la película aparecen algunos elementos que parecen haber sido introducidos para reforzar esta idea. Es el caso de la palabra clave para entrar en la orgía. En la novela de Schnitzler la palabra clave es

“Dinamarca” puesto que es el lugar donde la pareja ha pasado un verano y que, desde entonces, tiene connotaciones bien claras para el protagonista masculino.

[...] le preguntó a Fridolin si recordaba a un joven que el pasado verano, en la playa danesa, estaba sentado una noche [...]
(Schnitzler 2008: 9).

–Lo que te he contado- respondió Fridolin- ocurrió casualmente el último día de nuestra estancia en Dinamarca. Tampoco yo sé qué hubiera ocurrido en otras circunstancias (Schnitzler 2008:15).

La amargura hacia ella lo invadió, y un rencor sordo hacia aquel hombre de Dinamarca de la maleta amarilla en la escalera del hotel
(Schnitzler 2008: 25).

En la película en cambio es Fidelio. Podría considerarse una elección de Kubrick que evidencie su cultura musical. *Fidelio* es la única ópera de Beethoven, que tiene como subtítulo “*o el amor conyugal*” y es una alusión obvia que recuerda uno de los temas centrales de la película. Beethoven mismo había escrito esta ópera para subrayar la dificultad y el deber del hombre de elegir entre el bien y el mal (Sachs, 2009:120). Nightingale escribe esta palabra clave en un papel justo cuando Bill se encuentra ante la elección de ir a la fiesta o no. Es decir de mantenerse fiel a su mujer o ir a ver a las mujeres de la fiesta.



Figura 33: La palabra clave en una servilleta, al lado de una copa.

Pero existe también otro aspecto temático que resalta mucho en la obra de Kubrick, que es la íntima relación entre el sexo y la muerte, que se presentan de manera madura y adulta. La correlación entre Eros y Thánatos, entre el deseo sexual y el instinto de muerte, es constantemente evocada. Eros y Thánatos son dos extremos en la realidad humana. Freud utilizó esta terminología para enfatizar la conducta del ser humano a lo largo de su vida, un incansable ir y venir dentro de estos extremos. Eros es el dios del amor, Cupido para los romanos, el nacimiento, la procreación, la felicidad, el inicio. Thánatos es el Dios de la muerte, la guadaña, las tijeras, el sufrimiento, el fin. Estos conceptos están en estrecha relación. El mayor de los clichés desgraciadamente es cierto: entre el odio y el amor solo existe una diferencia milimétrica. La muerte es tan fundamental en la vida como Eros. Thánatos está presente en nuestras pesadillas, en nuestro innegable instinto de autodestrucción, y su simbolismo espiritual de transformación y de paso a un nivel más elevado se encuentra en casi todas las culturas. Eros y Thánatos juntos son precisamente la muestra de los grandes opuestos que siempre rigen al ser humano. El amor y el deseo, el

nacimiento y la muerte son experiencias traumáticas en tanto provocan fuertes cambios internos en el sujeto y además, porque construyen al sujeto.

En la película se refleja desde los primeros momentos, en la fiesta en la que Mandy, tras haber tenido una relación con Ziegler en el baño, aparece a punto de morir por causa de una sobredosis de droga. Además de esta escena, también la forma en la que Marion se declara a Bill justo después de la muerte de su padre, en la misma habitación donde se encuentra el cuerpo del difunto, demuestra una correlación parecida. El caso de Domino, la prostituta despreocupada y juguetona que seduce a Bill, más tarde resulta ser positiva al HIV. Alice por su parte también contribuye a crear esta relación entre sexo y muerte al preguntarse si algunas pacientes de Bill, en la condición en la que se encuentran, se pueden sentir atraídos por él. También la orgía de la casa de Somerton, que al principio ofrece ilimitadas posibilidades sexuales al protagonista, luego, al descubrir que es un clandestino, se convierte en un lugar donde Bill se encuentra en peligro de perder la vida. Por último, la escena en la que Mandy está tumbada en el tanatorio, muerta pero, al mismo tiempo, guapísima y atractiva, es la culminación de esta correlación más adelante subrayada por la frase de Ziegler “se ha hecho follar el cerebro”, que sugiere una clara delineación entre sexo y muerte.

Esta imagen de la mujer desnuda en el tanatorio es el emblema del discurso que recorre toda la película. En sexo en *Eyes Wide Shut* es la *bad bad thing* de la canción de Chris Isaac, pero Kubrick no hace más que intentar mantener su fidelidad a la novela de Schnitzler. La fidelidad con la que Kubrick intenta seguir la novela llega a ser tan obsesiva que da la impresión de que la película haya sido pensada para resaltar los

detalles narrativos menores de la narración. En *Relato soñado* encontramos algunos detalles que podemos sospechar han servido como guión para desarrollar otras ideas en la película. Por ejemplo las frases

Por lo que a Fridolin se refería, apenas entró en el salón fue saludado, como un amigo esperado con impaciencia por dos mujeres en dominó rojo cuya identidad no pudo averiguar aunque ellas, sorprendentemente, sabían muchas cosas de sus tiempos de estudiante y del hospital (Schnitzler 2008: 8).

y

...volvieron a cobrar realidad las sombras del baile de disfraces, del melancólico desconocido y de los dominós rojos... (Schnitzler 2008: 9).

podrían haber inspirado a los personajes de los dos modelos claramente, pero sobre todo el nombre de la prostituta Domino. En cambio el personaje de Sandor Szavost parece tener su origen en estas palabras:

...Pero por mucho que miró por todas partes, en ningún lado pudo divisarlas; en lugar de ellas, otra mujer se colgó de su brazo de improviso: su esposa, que acababa de librarse rápidamente de un desconocido cuyo aire melancólico e indiferente y su acento extranjero, al parecer polaco, la habían cautivado al principio, pero que había ofendido, incluso asustado, con unas palabras desagradables e insolentes, inesperadamente pronunciadas (Schnitzler2008: 8).

Y por último, la frase de Albertine:

Abrí el armario para verlo, y allí colgaban, en lugar del vestido de novia, una multitud de otros vestidos, en realidad disfraces, operísticos, fastuosos, orientales (Schnitzler 2008: 82).

podría haber proporcionado a Kubrick la idea de dos hombres japoneses en la tienda de disfraces de Milich. Del mismo modo en el comentario de Fridolin:

¿Y no sería todo lo que acababa de vivir, probablemente una diversión infame que se habían permitido a su costa? Una diversión prevista, preparada, incluso probablemente ensayada para el caso de que, alguna vez, alguien no invitado apareciera? (Schnitzler 2008: 73).

comentario que tiene una repetición en lo dicho por Ziegler a Bill:

Bill si te dijera que era todo una especie de farsa, una charada.

Kubrick no hace más que seguir a Schnitzler también persiguiendo el sentido de miedo y angustia que el escritor proporciona, y el misterio, la curiosidad de un hombre hacia el cuerpo femenino que para él es lo desconocido. La escena del tanatorio en la que Fridolin mira hacia el cuerpo de la mujer que había previamente deseado, es la más ejemplar para la correlación tan estrecha entre Eros y Thánatos:

Iluminó con su linterna eléctrica la cabeza de la mujer, que Fridolin, venciendo su timidez, había cogido con ambas manos levantándola un poco. Un rostro blanco de párpados semicerrados lo miró. La mandíbula inferior colgaba floja, el labio superior estrecho y levantado, dejaba ver las encías azuladas y una hilera de dientes blancos. Si aquel rostro había sido hermoso alguna vez, si quizás lo

era todavía el día anterior...Fridolin no hubiera podido decirlo...era un rostro totalmente insignificante, vacío, un rostro muerto. Podía pertenecer igual a una muchacha de dieciocho años que a una mujer de treinta y ocho.

“-¿Es Ella?- pregunto el doctor Adler.

Fridolin se inclinó más, instintivamente, como si su penetrante mirada pudiera arrancas una respuesta a aquellos rasgos rígidos y lo supo enseguida: aunque aquello hubiera sido realmente su rostro, sus ojos, los mismos ojos que ayer habían brillado tan ardientes de vida en los suyos, no lo sabía, no podía... en definitiva no quería saberlo. Y volvió a dejar suavemente la cabeza sobre la plancha y dejó que su mirada vagara por aquel cuerpo muerto, guiada por el errante resplandor de la linterna.

¿Era el cuerpo de ella? ¿Aquel cuerpo maravilloso, floreciente, ayer mismo tan dolorosamente deseado? Vio un cuello amarillento y arrugado, dos pechos de muchacha pequeños que, sin embargo, se habían vuelto flácidos y entre los que, como si se preparase ya la obra de la descomposición, el esternón se dibujaba con claridad cruel bajo la piel pálida; vio la redondez parda y mate del bajo vientre y vio como desde una sombra oscura que ahora no tenía secreto ni sentido, unos muslos bien formados se abrían con indiferencia; vio el abombamiento de las rodillas ligeramente vueltas hacia fuera, las agudas aristas de las espinillas y los pies esbeltos con sus dedos curvados hacia dentro. Todo aquello volvió a hundirse rápidamente en la oscuridad cuando el cono de luz de la linterna eléctrica retrocedió con velocidad multiplicada, hasta que finalmente se detuvo temblando ligeramente sobre el pálido rostro. Involuntariamente como obligado y guiado por una fuerza invisible, Fridolin tocó con ambas manos la frente, las mejillas, los hombros, y los brazos de la mujer muerta; luego como en un juego amoroso, entrelazó sus dedos con los de la muerta y, por rígidos que estos estuvieran le pareció que trataban de moverse para apretar los suyos: incluso creyó que, bajo aquellos párpados semicerrados, una mirada

lejana e incolora buscaba la suya; y, como mágicamente atraído se inclinó hacia delante (Schnizlter,1962, pp.123-125).

Otro aspecto de la película de Kubrick es su naturaleza misógina. Todas las mujeres que aparecen, salvo Alice, tiene un carácter promiscuo o son abiertamente prostitutas. Las mujeres que aparecen en la orgía no son más que objetos sexuales para complacer al resto de los invitados y este rol de la mujer subraya el carácter misógino de la película. Pero aunque las mujeres de la orgía se nos presentan como meros objetos, Alice aunque pertenezca a una sociedad patriarcal, tiene una forma de actuar muy feminista y emprendedora. Desde el momento en el que regresan de la fiesta, Alice se presenta al espectador como una mujer lista, consciente de lo que son sus deseos y no tiene ningún miedo en expresarlos a su marido, declarando que sus sueños implican fantasías con hombres que se acuestan con ella, como si estuviera acusando a la sociedad en la que viven por deprecia lo que una mujer pueda sentir y desear. Es como si la película intentara emprender un discurso para luego equilibrarlo con otro. Esto se puede reflejar en los episodios nocturnos vividos por Bill. Por mucho que se le proporcione la oportunidad de tener varias relaciones sexuales, y el parece estar interesado en llegar a tenerlas, estas no tienen lugar nunca. Bill no consigue consumir su deseo con nadie: no lo vemos acostarse con su mujer en casa cuando están solos, ni con las dos modelos de la fiesta, ni con la prostituta Domino, ni con la hija de Milich, ni con Sally, ni con las mujeres de la orgía. El impulso sexual esta continuamente retenido.

La falta de valor y el miedo a las consecuencias le impide tener una relación con la prostituta Mizzi. El problema de Bill es que no consigue soltarse y analiza todo lo que ocurre a su alrededor.

Una de las muchachas que deambulaban lo invitó a acompañarla. Era una criatura delicada, todavía muy joven, palidísima y con los labios pintados de rojo. Podría terminar igualmente con la muerte, pensó, ¡pero no tan deprisa! ¿Cobardía también? En el fondo sí (Schnitzler, 2008: 34).

El sentimiento de derrumbamiento y fracaso que invaden al protagonista de la novela a partir de la confesión de Albertine, pasando por el empujon recibido por el estudiante, a la narración del sueño por Albertine, hasta llegar al momento en el que le descubren en el baile secreto hacen que su humillación sea presente a lo largo de toda la narración. La última humillación llega cuando en su almohada justo a Albertine encuentra la máscara.

Durante la mayor parte de la película se tiene la sensación de que todo está dispuesto para que, en la representación del sexo, aunque haya erotismo, no llegue a ser excitante. Bill no encuentra nunca el placer o la excitación. Pero a esta conclusión solo se puede llegar desde un punto de vista masculino de la película. Si se miraran los hechos desde un punto de vista femenino podría decirse que la película tiene mayor sentido y profundidad. Las mujeres tienen mayor dominio de la situación y de la acción en todos los momentos clave. La primera en desencadenar los hechos es Marion con su declaración de amor tras la muerte del padre; luego encontramos a Domino que propone a Bill subir a su casa a pasarlo bien; la hija de Milich y su forma descarada de acercarse al protagonista y susurrarle al oído, y por fin, las últimas palabras de Alice que dice al marido que tienen que hacer el amor: *Fuck*. Esta forma de actuar de las mujeres en la película, la manera de ser tan directas al relacionarse con el protagonista, podría llevar a suponer que el director quería que todas ellas tuvieran un parecido con Alice. Todas se parecen

físicamente a ella y, además, actúan como ella. Kubrick hace esto inspirándose en las palabras de Bill que no son más, otra vez, que una cita de lo que Fridolin dice a Albertine:

En cada ser (créemelo aunque te parezca trivial) en cada ser que yo
creía amar, solo te buscaba siempre a ti. Eso lo sé yo mejor de lo que
tú puedes comprender, Albertine (Schinzlitzler, 1926:16).

Entonces vemos cómo las mujeres desnudas de la orgía también recuerdan a Alice en la perfección de sus cuerpos. Tampoco Domino o Sally son tan distintas a ella, y las dos modelos de la fiesta en casa de Ziegler son longilíneas como la protagonista. La pequeña hija de la pareja Harfort es una pequeña versión de Alice. Esta lectura de los hechos trata de subrayar que todos los encuentros de Bill, inconscientemente, son para buscar a su mujer; no son más que la extensión de su subconsciente. Por eso algunas, si no todas, sus aventuras nocturnas no son más que la extensión de un sueño. Está claro que el espectador se queda con la duda de si son fantasías, sueños o algo realmente vivido.

La muerte es un tema que siempre está rodeada de misterio y hay momentos específicos en los que afloran ambigüedades que confunden al espectador. En primer lugar, las ambigüedades alrededor de la muerte de Mandy. El reportaje del periódico dice que ha sido encontrada en una habitación del Florence Hotel, mientras Ziegler dice que ha sido encontrada en su casa encerrada con llave, lo que no es más que un recurso del director para subrayar que Ziegler miente. De forma parecida, no se entiende, ni se entenderá nunca, cómo ha llegado la máscara a la almohada de Bill junto a Alice, que está dormida y no parece haberse dado cuenta de que está ahí. La máscara estaba en las

manos de Bill mientras era expulsado de la orgía y al llegar a casa esconde el disfraz, aunque no podemos saber si la máscara sigue en su casa. Lo único que el espectador ve es que, al devolver el disfraz, Bill no devuelve la máscara a Rainbow Fashions. Es en ese momento cuando surgen dudas al espectador sobre lo que ha sucedido; no se entiende si Bill ha dejado la máscara en la fiesta, si Alice la ha encontrado y la ha colocado en la almohada o si alguien ha entrado dentro de la casa de los Harford y la ha colocado en la cama como para dejar una advertencia. Son dudas que contribuyen a la complejidad del enredo y de la trama de *Eyes Wide Shut*.



Figura 34: Marion declarándose a Bill tras la muerte de su padre. Marion peinada como Alice.

Eyes Wide Shut es al mismo tiempo un film típico y atípico de Kubrick puesto que presenta muchos detalles y características de otras de sus películas pero al mismo tiempo es una de las pocas películas de Kubrick

que proporciona al espectador un final feliz. Orson Welles decía que “el final feliz sólo es posible si no cuentas el resto de la historia” y Kubrick aprovecha esta cita para interrumpir la historia en un momento importante, en el que Bill y Alice, de nuevo juntos en un momento de vigilia, están a punto de consumar el deseo del uno hacia el otro (Webster 2011: 142). Es como si Kubrick, tras una carrera de finales no felices, quisiera dar la idea de que hay una luz al final del túnel y quiere terminar su carrera con ese mensaje positivo. La película se puede leer como la última contribución de un genio de lo visual, que desplaza su mirada para concentrarse en un acuerdo conyugal fundado en la confianza y en la complacencia en igual medida. No hay un solo minuto de los 152 que dura la película entera en la que el espectador no se sienta raptado por un director virtuoso del arte cinematográfico y de entrar completamente en su mundo, como si lo acompañara en un sueño con los ojos abiertos, que es justo lo que Kubrick quiere que experimente el público. Puede ser una experiencia frustrante puesto que el espectador es guiado a través del sueño pero no tiene ningún poder sobre los hechos, aunque, al mismo tiempo, sea una experiencia privilegiada. *Eyes Wide Shut* posee una calidad que es raro encontrar en el cine americano, es decir, la actitud adulta hacia la sexualidad que en Hollywood siempre es vivida de forma frívola o culpable. Una película que contemple el sexo entre personas adultas, con todas sus consecuencias y sus disgustos. Se podría definir como una obra que llena de ambivalencias el interior de un matrimonio aparentemente feliz, pero que explicita una crítica del deseo erótico no ilícito en una relación monógama. *Eyes Wide Shut* puede ser percibido como maduro, radical, provocativo y a veces deliberadamente juguetón por su complejidad construida sobre estratos diversificantes, construido meticulosamente e intelectualmente atento. De todas maneras, es una película en la que la típica visión misantrópica

y negra del mundo de Kubrick es dulcificada por la idea de que un cierto tipo de optimismo y de felicidad están disponibles, por lo menos durante un poco de tiempo, en una pareja que se ama.

3.4.2 Sexo, dinero y religión

Por mucho que la obra de Kubrick sea parte de un sueño o en parte realidad, tiene un enfoque, un punto de partida, muy fundado en la realidad; es la forma madura en la que trata el tema del matrimonio y la monogamia, temas que se encuentra en contraste con la orgía. La orgía actúa en la película de distintas maneras y es el evento ápice que desencadena todos los hechos que seguirán después. Tiene un aspecto irónico, puesto que la palabra clave para acceder es “Fidelio” para contrastar lo que representa la orgía. Pero el sexo en la orgía es una comodidad, y los participantes casi se aparean por la situación y la presión de las miradas de los participantes, que no son miradas de amor sino frías y sin pasión. Es lo que Bill describe en la película como una *fucking parade*. Representa también el sexo como poder, como dinero y clase social. Es lo que se esconde debajo de las máscaras capitalistas y respetables de los invitados a la fiesta de Navidad de Ziegler, que muestran su verdadera índole poniéndose una máscara para que no se les reconozca durante la orgía. Todo se reduce al poder del dinero y a la sumisión desnuda y sexual de las que podrían ser mujeres de otra clase social. Es la manifestación de lo que es el poder en la sociedad, un tema constante en las películas de Kubrick pero que en este caso llega a ser pornográfico. Está mostrando la desnuda y obscena realidad de lo que es el dinero en la Manhattan de los años 2000, tanto que la película empieza con la frase “*Honey, have you seen my wallet?*”, dicha por Bill mientras están preparándose para salir.

La sociedad de la Nueva York del siglo XXI es una sociedad puramente basada en el dinero donde quien no es una persona poderosa no cuenta nada. De por sí, en la sociedad estadounidense, el no poseer mucho dinero convierte al individuo en un ser menos relevante que otros que tienen mucho dinero y poder. Por esta razón, el tema del dinero es un tema central de la película y acompaña siempre al sexo, para que se cree una relación entre lo que es el poder financiero y el poder sexual. Por ejemplo Bill pregunta a Domino “*Do you suppose we should talk about money*” y con este episodio Kubrik empieza a diferenciar las clases sociales y a separar los que tienen mucho dinero como Ziegler y gran parte de sus invitados o los que sólo poseen una pequeña cantidad que son definidos por Ziegler “*ordinary people*”.

El nombre del protagonista masculino Bill (William) tiene algún parecido sonoro con Fridolin. Lo más representativo del nombre de Bill es que en inglés, significa dinero. El dinero con el que Bill no parece en cambio tener ningún problema. El protagonista no es tan rico como podría serlo Ziegler, pero en ningún momento duda en gastar dinero para ir a comprar un disfraz, para coger un taxi, para subir a casa de la prostituta. Pero también se podría tener la sensación de que a Bill le gustaría tener más dinero. La forma en la que actúa en la fiesta de Ziegler con las modelos, o sus ganas de colarse en la orgía de Somerton para ver qué ocurre, demuestra sus deseos de escalar socialmente a una categoría superior.

El consumismo, la sociedad consumista, llega a su ápice en la temporada navideña. Es el momento del año en el que todos los individuos que viven en una ciudad cosmopolita como Nueva York y que sufren la

influencia de la época postmodernista participan en lo que se podría definir como orgía consumista. La orgía en la casa de Somerton es casi una alusión a lo que sucedía en las festividades romanas en las que había exceso de hedonismo y en las que se mezclaba lo cristiano y lo pagano. Pero esta mezcla de cristianismo y paganismo es representada para contraponer la orgía puramente pagana y lo que se supone que es una fiesta de Navidad cristiana en casa de Ziegler.

En la película, Kubrick coloca algunos símbolos religiosos cristianos. El simple hecho de que estén celebrando la Navidad, que aparezcan los árboles navideños, que estos mismos en un principio no pertenecían a la Navidad y se han cristianizado, subraya la cristianización de una sociedad, al igual que otros símbolos de la Navidad que chocarán con lo que vemos al final en la tienda de juguetes llena de gente y de luces que representa sólo el gasto de dinero. Pero el mensaje que nos quiere transmitir el director es que el mundo de *Eyes Wide Shut* es un mundo ateo, sin ninguna referencia al alma o al más allá religioso. Podría decirse que Kubrick quiere retomar la idea de Freud de su obra *El porvenir de una Ilusión* comentado la falta de religión en la sociedad:

La indefensión de los hombres continúa, y con ello perdura su necesidad de una protección paternal y perduran los dioses, a los cuales se sigue atribuyendo una triple función: espantar los terrores de la Naturaleza, conciliar al hombre con la crueldad del destino, especialmente tal y como se manifiesta en la muerte, y compensarle de los dolores y las privaciones que la vida civilizada en común le impone (Freud 2014: 215).

Nadie considera la muerte como una prolongación de la vida. Es simplemente el final y por eso los individuos le tienen miedo. Dios como figura esóterica y espiritual no existe porque ha sido reemplazado por el

dinero. La idea de religión para Freud sigue basándose en el complejo de Edipo puesto que todos desean tener un padre y al mismo tiempo anhelan su muerte. En este caso, el padre está encarnado en el dinero. El dinero ejerce la función de dios puesto que es lo que hace sentir seguros. En *El malestar en la cultura* hizo explícita su concepción del mundo, subrayando el sometimiento de la civilización a las necesidades económicas, que imponen una represión tanto de la sexualidad como de la agresividad, a cambio de un poco de seguridad:

Deduje que, además del instinto que tiende a conservar la sustancia viva y a condensarla en unidades cada vez mayores, debía existir otro, antagónico de aquél, que tendiese a disolver estas unidades y a retornarlas al estado más primitivo, inorgánico. De modo que además del Eros habría un instinto de muerte; los fenómenos vitales podrían ser explicados por la interacción y el antagonismo de ambos. Pero no era nada fácil demostrar la actividad de este hipotético instinto de muerte. Las manifestaciones del Eros eran notables y bastante conspicuas; bien podía admitirse que el instinto de muerte actuase silenciosamente en lo íntimo del ser vivo, persiguiendo su desintegración; pero esto, naturalmente, no tenía el valor de una demostración. Progresé algo más, aceptando que una parte de este instinto se orienta contra el mundo exterior, manifestándose entonces como impulso de agresión y destrucción. De tal manera, el propio instinto de muerte sería puesto al servicio del Eros, pues el ser vivo destruiría algo exterior, animado o inanimado, en lugar de destruirse a sí mismo. Por el contrario, al cesar esta agresión contra el exterior tendría que aumentar por fuerza la autodestrucción, proceso que de todos modos actúa constantemente. Al mismo tiempo, podíase deducir de este ejemplo que ambas clases de instintos raramente -o quizá nunca- aparecen en mutuo aislamiento, sino que se amalgaman entre sí, en proporciones distintas y muy variables, tornándose de tal modo irreconocibles para nosotros (Freud 1992: 46).

Si hay una característica de este mundo, es que esta sociedad es pagana y la seguridad se encuentra en el dinero, como se infiere de la orgía. La religión, por mucho que los personajes estén celebrando y hayan decorado sus casas con elementos navideños, se queda en una mera característica cultural porque esta no tiene ningún poder y no influye de ninguna manera sobre la vida privada y la forma de actuar de los personajes. Sólo influye en sus costumbres y en lo que dicta la sociedad y la época en la que viven.

Hay un momento en que el ateísmo que atraviesa la narración es perturbado por el intento de Bill de llegar a la redención por parte de Mandy durante la orgía en la que le propone escapar de ahí con él. En la novela, en cambio, Albertine sueña que el marido ha sido desnudado, golpeado y, finalmente, crucificado como si estuviera repitiendo los últimos momentos de la vida de Cristo:

-Tu sueño!- dijo de pronto otra vez, y fue como si ella sólo esperase esa invitación. Le tendió la mano; él se la cogió y, como era su costumbre, mas distraída que cariñosamente, estrechó, como jugando, sus esbeltos dedos. Ella, sin embargo, comenzó:

-¿Te acuerdas de mi habitación en aquella pequeña villa en Worthessee, en donde estuve con mis padres el verano de mi compromiso?

El asintió.

-Así empezaba mi sueño, entrando en aquella habitación viniendo, de no sé donde.... Como una actriz en el escenario. [...] De repente amaneció. El prado era claro y abigarrado, el bosque a nuestro alrededor estaba deliciosamente cubierto de rocío y sobre la pared rocosa temblaban los rayos del sol. Y los dos teníamos que volver al mundo, entre los hombres, había llegado el momento con creces. Sin embargo, había ocurrido algo horrible. Nuestros vestidos habían

desaparecido. Un espanto sin igual se apodero de mí, una vergüenza abrasadora hasta la aniquilación interior, y al mismo tiempo cólera hacia ti, como si sólo tú tuvieras la culpa de la desgracia; y todo eso: espanto, vergüenza y cólera no podía compararse en violencia con nada que hubiera sentido jamás despierta. Tú en cambio, consciente de tu culpa, te fuiste precipitadamente, desnudo como estabas para bajar y conseguirnos vestidos. [...] Si, te veía, te veía cuando fuiste capturado, por soldados, creo, aunque también había eclesiásticos entre ellos; alguien, un hombre gigantesco, te ató las manos y yo sabía que te iban a ajusticiar. Lo sabía sin compasión sin horror, muy distante. Te llevaron a un patio, al patio de una especie de fortaleza. Tú estabas ahora allí con las manos atadas a la espalda, desnudo. [...] Mientras estabas en el patio de la fortaleza, apareció en una alta ventana ojival, entre cortinajes rojos, una joven con una diadema en la cabeza y un manto de púrpura. Era la princesa del país. Te lanzó una mirada severa e interrogadora. Tú estabas solo; los otros, aunque eran muchos, se mantenían a un lado, apretados contra los muros, y yo oía un murmullo pérfido y amenazador, y cuchicheos. Entonces la princesa se inclinó sobre la balaustrada. Se hizo silencio, y la princesa hizo una señal, como si te ordenara subir hasta ella, y yo supe que estaba decidida a indultarte. Pero tú no notaste su mirada o no quisiste notarla. De pronto, sin embargo, siempre con las manos atadas, pero envuelto en un manto negro, estuviste ante ella, no en ninguna estancia sino de algún modo al aire libre, como si flotaras. [...] Te preguntó (y yo no oía las palabras pero lo supe) si estabas dispuesto a ser su amante; en ese caso la pena de muerte se te perdonaría. Y tú sacudiste la cabeza, negando. A mí no me asombró porque era completamente normal, y no podía ser de otra forma, que tú me fueras fiel a pesar de todos los peligros y por toda la eternidad. Entonces la princesa se encogió de hombros, hizo un gesto en el aire y te encontraste de pronto en un sótano subterráneo, en el que había látigos que se abatían silbando sobre ti, sin que yo pudiera ver a las personas que los manejaban. La sangre corría en riachuelos por tu cuerpo, y yo la veía correr y tenía conciencia de mi crueldad, sin asombrarme de ella. Entonces se acercó a ti la princesa. Llevaba el

cabello suelto, que caía por el cuerpo desnudo, y te tendió su diadema con ambas manos.. y yo supe que era la muchacha de la playa danesa que viste una mañana desnuda en la terraza de una caseta de baño. [...] A ti, sin embargo, te veía caminar solo por calles antiguas, sin vigilancia alguna, pero sabía que tu camino estaba trazado y que toda fuga era imposible. Entonces subiste por el sendero del bosque. Tenias el cuerpo cubierto de verdugones que, sin embargo, no sangraban ya, Tu subías cada vez más, el sendero se ensanchó, el bosque retrocedió a ambos lados y entonces te encontraste en la linde del prado a una distancia inmensa, inconcebible. [...] Corrí a tu encuentro y también tú apresuraste cada vez más el paso... comencé a flotar, y tú también flotaste en el aire; sin embargo, de pronto nos perdimos de vista y yo lo supe; nos habíamos cruzado volando. Entonces deseé que por lo menos oyeras mi risa, precisamente mientras te crucificaban... (Schnitzler 2008: 81-88).

En la película esta parte ha sido traspuesta de manera formal; es decir, Bill es descubierto y juzgado por un monje delante de los invitados y la mujer que siente compasión por él es la que representa a Cristo, sobre todo en el momento en el que ella decide sacrificarse y dar su vida a cambio de la del protagonista. El tribunal que juzga a Bill le impone que se desnude, pero no para tener una relación sexual con la mujer, sino para que, una vez desmascarado, le inflinjan un castigo del que afortunadamente se libra gracias a la mujer misteriosa. “Quítate la máscara” pronuncian los que juzgan a Bill; y en este momento es como si le estuvieran despojando de su masculinidad. La orgía se convierte en una crítica de la ansiedad masculina en su nivel más abstracto, es decir, el no poder mantener una relación sexual.

Según Freud:

La historia de la cultura humana nos enseña, sin lugar a dudas, que crueldad y pulsión sexual están íntimamente ligadas.

[...] Había ahí algo discordante, pero se lo pasó por alto; y a pesar de todo era evidente que el sadismo pertenecía a la vida sexual, pues el juego cruel podía sustituir al tierno. La neurosis se nos presentó como el desenlace de una lucha entre el interés de la autoconservación y las demandas de la libido: una lucha en que el yo había triunfado, mas al precio de graves sufrimientos y renunciaciones (1992: 113).

En el sadismo, admitido desde hace tiempo como instinto parcial de la sexualidad, nos encontraríamos con semejante amalgama particularmente sólida entre el impulso amoroso y el instinto de destrucción; lo mismo sucede con su símil antagónico, el masoquismo, que representa una amalgama entre la destrucción dirigida hacia dentro y la sexualidad, a través de la cual aquella tendencia destructiva, de otro modo inapreciable se hace notable o perceptible (1992: 46).

En la película consideraría que en ambos casos el hecho de que la mujer desee a través de su sueño el castigo de su marido podría leerse según las teorías de Freud sobre el sadismo.

3.5. LOS COLORES DE *EYES WIDE SHUT*

Al analizar *Eyes Wide Shut*, intentar establecer una gramática de los colores con un sentido preciso y sistemático a lo largo de toda la película parece ser inevitable. Kubrick utiliza los colores para dar una profundidad a sus escenas, como si fuera un sistema de sentido con el

objetivo de educar la mirada del espectador y manipularla. Al igual que la música, que puede convertir una imagen en estresante o, por lo contrario, en pacificadora, el uso de los colores de forma sistemática estimula la percepción del espectador. El azul reenvía siempre al más allá, a lo inconsciente que a menudo se representa como lo que llega del exterior. Las escenas en las que domina el rojo, parecen más cercanas al teatro o a lugares de transición entre dos universos.

Pero Kubrick no intenta encerrar al espectador en un sistema de códigos fijo y unívoco, sin dar ningún léxico al espectador. Simplemente lo lleva a preguntarse más o menos de forma consciente algunas cuestiones. Para él, el cine no es más que una forma de representar la realidad, pero ante todo suscitar emociones estéticas.

Como en sus otras películas, Kubrick decidió que *Eyes Wide Shut* debía tener una iluminación muy específica, es decir, una iluminación integrada en los decorados. Prácticamente todas las fuentes de luz que sirven para iluminar a los personajes de *Eyes Wide Shut* son visibles en la pantalla, tanto si provienen de lámparas interiores o de la calle. Lo que esta película tiene de especial comparada con otras películas de Kubrick, es la utilización sistemática de luces coloreadas, como lo demuestran las numerosas bombillas de colores, los árboles de Navidad y las decoraciones eléctricas. La noche también aparece aureolada de azul para acompañar secuencias que se convierten en una experiencia irreal para los personajes. Esta sensación de irrealidad es prolongada por el director a lo largo de la mayor parte de *Eyes Wide Shut*. Casi todas las ventanas de las casas y de los apartamentos que recorre Bill se abren sobre algún otro lugar azulado. Por último, como lo hizo en sus películas anteriores, en particular a través de los decorados y del vestuario,

Kubrick construye un universo de colores muy coherente donde el azul y el rojo aparecen de forma predominante.

El director introduce el color en la película de dos maneras: en primer lugar, mediante la luz que de forma más o menos natural viene a colorear y a dar un cierto tono al decorado o a los personajes; y, en segundo, mediante los decorados y el vestuario, gracias a los cuales se puede construir una gama de colores principalmente bicolor. Estos dos tipos de colores se pueden clasificar en dos grupos: el color de las luces y color de los objetos.



Figura 35: Bill iluminado por las luces del árbol de Navidad y la luz azul que llega desde las ventanas.

En relación a la luz, Kubrick juega principalmente con dos tonos; el azul y el amarillo. Esta dicotomía es una división que los cineastas conocen bien: la luz del día y la luz artificial. A simple vista, la luz del día que reproducen los proyectores parece azulada, mientras las luces de los

proyectores de tungsteno son muy amarillentas. El típico rompecabezas para un director de fotografía es conseguir que no se noten los tonos azules de la luz natural y encontrar un color más confortable para el ojo del espectador. Pero Kubrick en *Eyes Wide Shut* se empeña en acentuar y aumentar este principio estético hasta casi penalizarlo.

La luz azul de la noche penetra por las ventanas de las habitaciones con cálidas luces amarillas, recordando constantemente la presencia de otros lugares heterogéneos en el exterior, que no se funden con el lugar cómodo y familiar en el que los personajes tratan en vano de encerrarse.

Algunos lugares parecen dedicados particularmente a uno u otro color. Por ejemplo, las paredes de la casa de Ziegler, llenas de bombillas amarillas, no dejan entrar en escena el color azul por ningún lado. Para volver a encontrarlo, es necesario que Bill entre en una zona fronteriza con la muerte, en este caso, en el baño del piso de arriba donde la ventana deja penetrar el azul de la calle. En oposición a esta escena del baño, el mundo de tungsteno de la fiesta parece ser un mundo de belleza, armonía y convenciones artificiales. Del mismo modo, la orgía en la que se encuentra Bill está preñada de bombillas amarillas repartidas por todas las habitaciones, que dan la sensación de que el ambiente está iluminado por velas.

El azul aparece parcialmente en este espacio sólo cuando la mujer enmascarada conduce a Bill a un pasillo. Ella le pide que se vaya porque se está en peligro de muerte. En ese momento, el color amarillo presente en salones da paso al halo de color azul del exterior que entra por las ventanas de la mansión, pero este azul no afecta al rostro del protagonista, que sigue siendo de un color carne natural.

Ciertas secuencias, por otra parte, se visten de azul. En primer lugar, todas las secuencias sobre los sueños y los fantasmas son de tonos azules. Cuando los protagonistas regresan a casa a altas horas de la noche también se nota el azul. En cambio, la vuelta de Bill a casa después de la orgía es particularmente impactante: el ambiente en el que antes predominaba el amarillo, ahora es completamente azul, como si la luz fuera era capaz de penetrar y echar a los colores cálidos que predominaban mientras los personajes estaban despiertos.

Los colores introducen una oposición pero no entre el día y la noche, sino entre el sueño y la vigilia. Una vez que están todos dormidos, el azul puede invadir los espacios domésticos. Deambulando por el oscuro apartamento, Bill alterna entre el sueño y la vigilia. Ya no tiene sus puntos habituales de referencia, y en ese momento, se está hundiendo en un lugar peligroso en el que el azul proveniente de las ventanas no desaparece nunca.

Esta oposición de los dos colores tiene un carácter simbólico y no sólo estético. La pregunta es si Kubrick quería utilizar estos colores como una especie de código y para poder entenderlo hay que analizar dos secuencias en las que se ha utilizado el intercambio de estos colores, casi como si funcionaran de forma inversa. Las escenas son la del porro y la del sueño de Alice. Las dos son escenas íntimas y tienen lugar en el dormitorio matrimonial de la pareja. Tienen una relación muy estrecha, ya que Alice le revela a su marido los contenidos de su inconsciente.

Kubrick introduce en el plano visual al mismo tiempo la oposición y el paralelismo de las dos secuencias. De hecho, las dos secuencias mezclan

el azul y el amarillo, pero mientras que en la primera domina sobre todo el de color amarillo, con una apertura significativa de lo azul en el baño detrás de la protagonista, la segunda es casi completamente azul y parece ser el momento más oscuro de la noche. La pareja no encendió las luces y la única luz que se ve es la que llega desde el pasillo. Esta vez, el lugar ajeno es el pasillo.

Del mismo modo, parece que en algún momento la delimitación del espacio con colores permite al director pasar a los personajes de un mundo más cercano a la conciencia de las convenciones sociales y a la normalidad o, por el contrario, para incorporarlos dentro de un universo imbuido por el inconsciente, o a la transgresión. Las escenas completamente amarillas o completamente azules sirven como una especie de leyenda con el fin de posicionar las escenas en las que se mezclan los colores.

De esta manera, el uso de colores claros, permite a Kubrick entrar en un campo de significados particulares y de establecer que no hay un significado preciso e inmutable para cada color. El intento es el de sugerir al espectador lo que hay dentro de la realidad de nuestra percepción. Subraya las diferentes áreas más o menos cercanas a la percepción de lo común, de este continente que es lo oculto “inconsciente”.



Figura 36: Nightingale tocando en la orgía. Nótese cómo los colores rojo y azul se alternan en el vestuario y cómo la luz azul llega desde arriba.

Como hemos dicho, Kubrick también construye el universo de los colores de su película con la ayuda de los decorados y el vestuario. Con diferencia respecto a otras de sus películas menos estilizadas, más cercanas a la realidad, *Eyes Wide Shut* tiene unos colores privilegiados: el rojo y el azul. Contrariamente al azul que se utiliza también como color para las luces, el rojo está sobre todo presente en los decorados. Aparece desde el plano genérico en la habitación de Bill y Alice con las cortinas que encuadran la ventana. El rojo es el color tradicional del telón del teatro que rodea la escena y en la habitación de Bill y Alice las cortinas sirven para enmarcar la confesión de Alice. Después de su risa histérica, se sienta en el suelo con la espalda apoyada a la pared debajo de la ventana con las cortinas a sus lados que evidencian el carácter teatral de la escena. Este lado teatral del rojo había aparecido anteriormente a lo largo de la fiesta en casa de Ziegler donde el palco donde tocan los músicos es rojo, como un prelude del maestro de ceremonias de la orgía, que lleva una túnica roja que evoca al vestuario de las autoridades eclesiásticas.

El rojo está asociado también a los elementos de transición. La mujer de Ziegler, en el momento en el que acoge a Bill y Alice en la *hall* de su casa tiene un vestido rojo; la puerta del edificio donde vive la prostituta, delante de la cual Bill se para un momento, también es roja. El coche que conduce Bill delante de la verja de la mansión de la orgía, es rojo. Por fin, la puerta del hospital donde Bill va a buscar a Mandy está decorada con una flecha roja. En ese momento, el rojo parece subrayar un pasaje, o que se está entrando en un mundo distinto. Al final de la película, la explicación de lo sucedido por los dos personajes tiene lugar mientras están tirados encima de dos sofás rojos, un lugar simbólico para el psicoanálisis. Al igual que el rojo, el azul caracteriza algunos lugares de tránsito. Como anteriormente mencionaba, la puerta del edificio de Domino es roja; en cambio Bill, tiene que atravesar la puerta azul de su apartamento. El nombre de Dominio conlleva también la connotación de dos colores, blanco y negro. Además, el dominó es un juego y ella podría ser simplemente una pieza del juego que con sus colores básicos contrasta con los del arcoiris que encontramos a lo largo de la película.

De nuevo, antes de entrar dentro del coche rojo, Bill se encuentra delante de un imponente portal azul que al día siguiente no lo deja pasar cerrándose en plena casa y dejándolo detrás de las barras azules.

Sus dos regresos nocturnos a casa, enseñan cómo el pasillo que lleva a su apartamento y la puerta de entrada a éste, son azul oscuro. Al igual que las puertas símbolo de transición de color rojo, las de color azul son la vía de acceso a un nuevo universo. Pero Bill, delante de la puerta azul del apartamento de Domino, no duda ni un momento. La transgresión acontece en el momento en que atraviesa la puerta roja del edificio. La

puerta azul se destaca solo en el momento en el que Bill va por segunda vez a casa de la prostituta y otra joven vestida de azul le abre la puerta y tras contarle lo sucedido vuelve a cerrarla definitivamente delante de su casa. De la misma manera, cuando Bill va a la fiesta de la orgía no se le ve atravesar la verja azul, pero la vuelta de Bill delante del portal pone el acento sobre el hecho de estar cerrado y a su imposibilidad de pasar. Utilizando los códigos de las películas *noires*, Kubrick grava a Bill a través de las rejas azules del portal para subrayar su reclusión.



Figura 37: Bill encerrado tras una reja de color azul.

Por último, el azul del pasillo del apartamento de los Harford corresponde al azul que entra por las ventanas: es la frontera que Bill atraviesa para llegar a su casa y encontrar su mundo familiar. El azul se queda en el exterior, no entra dentro de su casa a no ser como la luz insidiosa de la noche. El azul en los lugares de transición parece estar conectado con las restricciones, con la imposibilidad de atravesar algo; marca un límite a la posibilidad de acceso a otro mundo. Por otro lado, en la mayor parte de los planos donde la iluminación es amarilla, Kubrick utiliza ligeros toques de verde. Hay varias plantas verdes a lo

largo de la película y se ven decoraciones de Navidad en un gran número de escenas. El apartamento de los Harford está lleno de cuadros que representan paisajes con vegetación. Estos pequeños detalles, muy presentes, se convierten en elementos prevalentes en dos secuencias: la sobredosis de Mandy y la visita a la cámara mortuoria. Son las únicas secuencias en las que las paredes son verdes. La presencia de este color podría establecer alguna forma de codificación para algunos momentos claves de la película en los que Kubrick puede permitirse jugar con sus propios elementos: el azul y el rojo se unen en el momento en que los participantes en la orgía enjuician a Bill. El hombre vestido con la túnica roja tiene a su lado dos hombres que llevan puesta una túnica azul. Asimismo, cuando la pareja, al final de la película, está en los sofás rojos, están vestidos de azul. En cambio, las escenas donde domina el color verde se encuentran otros colores: Mandy está tumbada en un sillón rojo y cubierta por una manta azul y la manta azul que cubre al consejero muerto se confunde en la oscuridad con el verde de las paredes.

Kubrick establece un juego de significación, una paleta cromática que le permite construir el espacio y crear expectativas en el espectador para derrumbarlas sucesivamente más adelante. Sirviéndose del color y repartiéndolo en pequeñas cantidades a lo largo de la película induce una forma de sugestión en el espectador asociando un cierto color en lugar de otro a una u otra situación.

Un ejemplo excelente es la escena en la que Bill sale del hospital. Mientras camina hacia la salida, en cada vuelta que da a una esquina vemos en las paredes unos cuadros de color rojo, luego azules, luego verdes y amarillos que pasan a la izquierda del personaje y no son más

que puntos de colores vivos dentro de un lugar tan aséptico y frío como es un hospital. En este caso, en el que los colores se despliegan sin fin, el objetivo es dar un sentido o producir una sensación en el espectador.

En la puesta en escena de Kubrick no falta la dimensión lúdica y referencial. Cuando Bill va a casa de Milich, tiene que pasar debajo del arcoiris situado en la puerta de la tienda para alquilar un disfraz que será su salvoconducto para acceder a la fiesta. La imagen del arcoiris retoma un diálogo del principio de la película en el que las dos modelos dicen a Bill que lo acompañarán al otro lado del arcoiris. Es posible que Kubrick esté guiando la mirada hacia el *Mago de Oz*, un film en el que la protagonista, en su aventura, tras haber conocido distintos personajes, entiende que no hay sitio mejor que su casa.

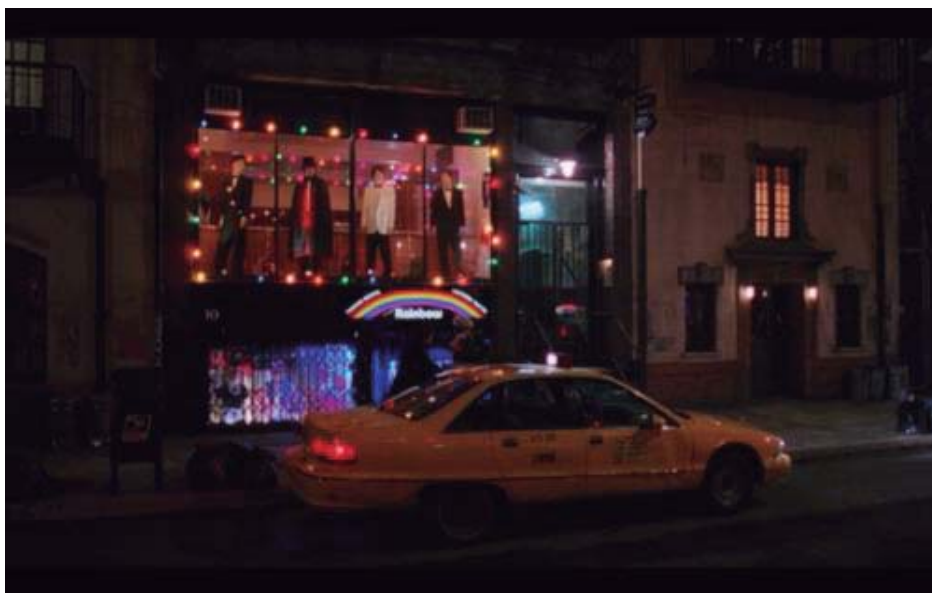


Figura 38: El arcoiris de la tienda de disfraces y uno de los taxis amarillos de Nueva York.

Las referencias al arcoiris se desarrollan a lo largo de toda la película gracias a la presencia casi obsesiva de guirnaldas con las bombillas de colores que sirven para decorar tanto los árboles de Navidad como los escaparates de las tiendas ante las cuales pasa Bill durante su recorrido nocturno. Estos elementos son al mismo tiempo colores de luz y objetos de colores, puesto que son pequeñas bombillas que al mismo tiempo que son de colores, también iluminan. De vuelta a casa, tras la discusión con Ziegler, Bill antes de todo se dirige hacia el árbol de Navidad y enciende las luces como para subrayar su vuelta a lo real y el final de su visita al otro lado del arcoiris.

La referencia al *Mago de Oz* podría leerse también en otro color: el amarillo. Dorothy camina por un camino de baldosas amarillas que une el mundo real con un mundo mágico. En *Eyes Wide Shut*, la cámara mortuoria donde Bill encuentra Mandy está recubierta de baldosas amarillas, es el lugar en el que Bill vive sensaciones contradictorias, donde la muerte y el deseo coincidirán por un breve momento. El pasillo de Dorothy ahora está encarnado por los taxis de Nueva York que inundan las calles de la ciudad. Cuando Bill coge un taxi amarillo consigue entrar dentro de la mansión pero a la vuelta lo meten dentro de un coche negro. Es el mismo taxi amarillo el que traiciona la identidad de Bill indicando a los demás participantes que él no es parte de ese mundo sino que es un intruso. Gracias a la elección de los colores, Kubrick consigue situar varias metáforas en el interior de la película utilizándolas en distintas secuencias.



Figura 39 : Los pies de Dorothy caminando sobre baldosas amarillas en el *Mago de Oz*.

Las coronas multicolores aparecen, como previamente hemos mencionado, como elementos de luz y de decoración, como si fueran colores reflejos. Otros colores en *Eyes Wide Shut* tiene esta doble naturaleza pero con modalidades algo diferentes. El ejemplo más claro es la escena en la que Zeigler explica a Bill lo ocurrido en la sala de billar. La decoradora de la película reveló en su momento que en esta escena Kubrick le había hecho construir la decoración entera y que todos los elementos habían sido elegidos por él, en particular el forro de la mesa que tenía que ser rojo.

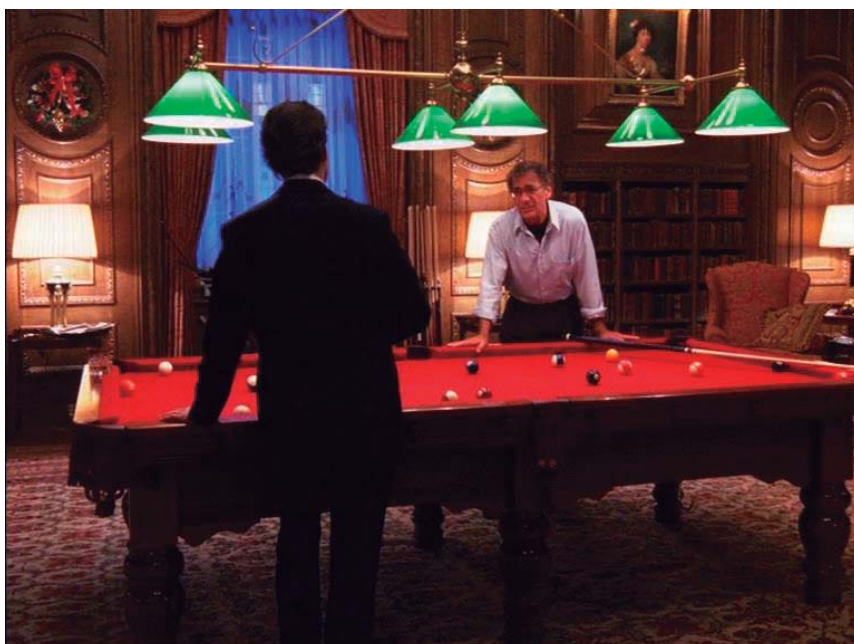


Figura 40: Posicion de Bill y Ziegler en la escena del billar.

Si se observa atentamente el desarrollo de la escena, se ve que el objeto rojo no está simplemente ahí como decoración sino que posee una dimensión luminosa. Kubrick posiciona el billar rojo en el centro de la habitación mientras los dos personajes durante toda la escena se posicionan alrededor de este. La mesa establece una frontera, una distancia entre los dos y Ziegler se mueve alrededor de la mesa mientras Bill se queda quieto. Se puede enfatizar sobre la función simbólica y social de este juego de luces, sobre el hecho que la mesa es una barrera alrededor de la cual gira Ziegler mientras espera Bill. El elemento más original de esta puesta en escena es sin duda el reflejo que se posa en la cara de Bill. Las sombras verdes de las lámparas encima de la mesa de billar proporcionan una cantidad muy importante de luz a la mesa. Esta luz se refleja en la superficie plana del forro e ilumina de rojo el rostro de Bill. Kubrick utiliza un truco del cine gracias al cual la luz puede ser ablandada y no enviada directamente hacia la cara de un actor sino

reflejada por un panel o por algún soporte adecuado. La misma luz reflejada sobre una superficie de otro color hubiera sido completamente distinta.

En fin, Kubrick utiliza en *Eyes Wide Shut* la paleta entera de sus recursos: la potencialidad teatral de sus actores, que prestan su rostro, su cuerpo y su voz a un juego de estilo; la dimensión pictórica de la imagen cinematográfica, que une el color de las luces con los colores del decorado para crear un mundo tangible que influencia el espectador, y, por fin, la dimensión narrativa.

Todos estos elementos de la cinematografía que despliega Kubrick se dirigen hacia un único objetivo. Quieren que el público comparta la aventura de la mirada además de contar una historia o evocar un tema psicológico. Un laberinto donde la mirada se pierde en un mundo al límite del sueño y de la vigilia, donde los sentimientos de la inquietante extrañeza nos observan en cada momento.

Aunque Kubrick no pensaba que *Eyes Wide Shut* fuera su última película, ha dejado un mensaje en su última obra. En primer lugar, la reflexión sobre su propia obra como cineasta. A lo largo de la película plantea preguntas sobre los distintos niveles de la mirada, su naturaleza, su significado y su influencia sobre las acciones de los hombres. En su última obra, la mirada parece ir más hacia la muerte que hacia la vida. Los ojos de Mandy tumbada en la cámara mortuoria con los ojos grandes abiertos hacia el más allá, permanecen en la memoria del espectador de una película enigmática, difícil de enfocar por sus elementos abstractos, y que lleva a cuestionar los problemas de la vida cotidiana como el amor, la familia, el sexo, los códigos sociales, la vida y la muerte. A través de

esta epopeya de la mirada, Kubrick prepara un retrato sorprendentemente conciso del arte del cine.



Figura 41: La teatralidad de la escenografía.

3.6 LA MÚSICA

Hace años que la semiótica greimasiana intenta avanzar integrando en su gramática narrativa y discursiva las categorías de tipo patémico, es decir, las relativas a las *pasiones*. Indagando sobre los orígenes profundos de la afectividad, la semiótica de las pasiones ha llevado al centro de la atención las dimensiones sensoriales y somáticas de la significación, es decir, los aspectos del sentido que están relacionados con las sensaciones y la corporeidad. Se ha empezado a pensar que las experiencias sensoriales del oído, el olfato, el gusto, y el tacto contribuyen de alguna forma a la construcción de la semántica de los textos.

Las alusiones más o menos explícitas a la dimensión amorosa o erótica están presentes en un gran número de mensajes. Lo más interesante consiste en verificar cómo esta “puesta en escena” de la pasión, esta elección textual “superficial” es, por una parte, el resultado de una articulación precisa del sentido que encuentra sus raíces en los niveles más profundos del texto. Dichos niveles profundos son el punto de partida de cualquier investigación de orientaciones semiótica.

Por otra parte, es precisamente en este nivel de profundidad donde se ponen las bases para aquello que definimos como pasión. La operación metodológica más compleja y anti-intuitiva, es la de desvincular la pasión de su manifestación discursiva y textual y reconducirla a su origen narrativo y de tensión. Una vez comprendida la necesidad de describir la pasión en términos de ritmo, intensidad, y tensión, su manifestación discursiva se convierte en un detalle marginal. Se llega, pues, a la conclusión de que los actores están vinculados por un hilo pasional y emotivo que va más allá de las palabras.

La música es un componente sensorial que involucra varios sentidos y que contagia al espectador, que es arrastrado hacia una involucración patémica que muchas veces no le permite prestar atención a los diálogos. La música, los cuerpos y las emociones vienen antes que las palabras. Con esta estrategia comunicativa Kubrick pone los presupuestos para la construcción de un mundo pasional “caliente”-con una fuerte aura sensorial estética- alrededor de un medio tecnológico sustancialmente “frío”.

Utilizar los instrumentos de la semiótica de las pasiones para abordar el discurso cinematográfico quiere decir, por una parte, desvincular el texto audiovisual -en este caso, la película- de su connotación meramente pragmática que lo considera como un instrumento que “sirve para” poner en pantalla y narrar un hecho o historia.

Según Greimas (1996)¹, cuando se consiga averiguar plenamente en qué momento los roles adquieren el carácter de roles “actanciales”, seremos capaces de describir las topologías pasionales en términos de estereotipos de previsión, cuyas diversas culturas han organizado sus propios universos afectivos o emocionales.

Con la integración de las categorías patémicas y estéticas los instrumentos de análisis greimasianos resultan sin duda más completos. Sin embargo, hay que tener en cuenta que, con frecuencia, el análisis resulta muy técnico y el metalenguaje utilizado corre el riesgo de producir resultados autoreferenciales. Esta impresión permanece también en los análisis de los textos visuales, con la aplicación de las categorías plásticas y el descubrimiento de los sistemas semisimbólicos.

De acuerdo con Kubrick, “la música sirve para multiplicar el estímulo visual con la sollicitación acústica. La música interviene y contribuye en todos los aspectos de la narración, tanto que las distintas escenas de una película se conciben en relación con la música” (Bassetti, 2005:19).

Si se acepta la idea de que al ver una película estamos en una condición de “sueño con los ojos abiertos”, este contenido simbólico y onírico se convierte en un elemento determinante para influenciar nuestros

¹ Greimas, A.J. *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*. cit por Taini (2006:157)

sentimientos hacia con ella. A través de la música se puede entender cómo el director, utilizando “piezas de baile y algunas canciones de la cultura pop”, llega más allá y consigue atribuir otro significado a la música gracias a las imágenes y a las imágenes gracias a la música, creando así una armonía y una homogeneidad propia de los grandes cineastas.

El público que asiste a una película o a una obra de teatro se encuentra en una condición muy similar al sueño, y la experiencia del drama se convierte en una forma de sueño controlado. El nudo esencial es que la película comunica a nivel del subconsciente y el público responde a la estructura elemental de la historia en un nivel del subconsciente como si respondiera a un sueño.

Existen ciertas áreas de lo sensible o de la realidad, es decir de la sensibilidad más íntima, que son inaccesibles a las palabras. La música tiene acceso a estas áreas. Al igual que la pintura, la música es una forma de expresión no verbal que consigue acceder a estas áreas donde las palabras no consiguen llegar. Dos sujetos con perfiles diferentes como un camionero y un intelectual tienen la misma capacidad de percepción e interpretación puesto que sus emociones y su subconsciente son mucho más parecidos de lo que pueda ser su intelecto. Lo que los relaciona es la reacción emotiva subconsciente que comparten. Una película que consigue comunicar a este nivel tiene un impacto mucho más profundo que cualquier otra comunicación verbal tradicional.

Kubrick mismo especifica y subraya el modelo perceptivo según el cual realiza su cine. El director se refiere a la misma participación de los sentidos y del subconsciente. Al estar delante de mensajes complejos de

sensaciones, los espectadores responden a los impulsos de un fragmento musical o a formas parecidas del placer estético. Esta razón es la que incita a Kubrick a realizar sus películas de forma “sensible”. En sus obras imagen y sonido, impactantes e intensos, ocupan una posición privilegiada respecto a la exactitud semántica. Es imposible no percibir el rol central de la música en su filmografía. Su empleo no es ornamental y su valor insustituible resalta como sus obras audiovisuales no se pliegan a las estructuras y a los códigos narrativos tradicionales.

El análisis de la elección musical de Stanley Kubrick es fundamental para tener una clave de lectura que permita la interpretación de la poética del autor. Por una parte, contribuye a darnos cuenta de lo que no podemos ver, de lo que se queda implícito más allá de la cámara, es decir, del nudo de estrategias de representación y argumentación del autor. Por otra, se convierte en el elemento dominante para la comunicabilidad del pensamiento del autor.

El cine de Kubrick es un tipo de cine que no se agota tras haber visto la película una sola vez. Umberto Eco define este fenómeno como el efecto poético, es decir, como la capacidad que posee un texto de generar lecturas siempre diferentes, sin agotarse nunca del todo.

Al llevar a cabo este análisis vemos cómo Kubrick conduce la mirada del espectador puesto que sus obras audiovisuales transmiten en términos no verbales. Los mensajes estéticos y connotativos emitidos por la complejidad audiovisual de Kubrick consiguen tocar de forma casi unívoca valores compartidos y valores íntimos más profundos y privados. Consigue llevar a cabo esto gracias a los códigos compartidos con el espectador, siempre con el peligro de que la inferencia se

transforme en interferencia. No hay que dar por supuesta tal competencia del espectador; cada mensaje tiene una connotación ambigua, y es vehículo de información no siempre fácilmente decodificable. Por ejemplo, no se puede dar por hecho que el receptor comparta y decodifique expresiones lingüísticas no ordinarias como la música contemporánea, aunque Kubrick utilice esta última en grados mínimos de significación por sus connotaciones psico-acústicas más inmediatas dictadas por el sentido común. Dadas estas cualidades, en la filmografía de Kubrick, la música, funciona como paradigma expresivo supremo, de referencia, como instrumento complejo, aunque económico, de la multiplicidad de intenciones y emociones, es decir, de connotaciones en estado puro, difícilmente contextualizables.

La legitimidad y al valor didáctico de una definición hermenéutica de los textos musicales de Kubrick está en la capacidad de fijar la lectura. Es la misma página musical la que, por un lado, reafirma y enriquece el sentido, y, por otro; desvía las interpretaciones que pretenden ser unívocas. Por otro lado, en el cine kubrickiano la música y sus articulaciones intentan garantizar una condensación expresiva, una estratificación del sentido en sus arquitecturas icónicas combinando música e imágenes en una experiencia perceptiva intensa.

Stanley Kubrick da nuevos valores y significados a las páginas musicales que poco a poco convierte en suyas y reconstruye dando por supuesta la redefinición de la interpretación generada por la combinación de imágenes y música nacidos de forma independiente.

Como anteriormente se ha dicho, suscita en el espectador una actitud de receptividad activa, disponible, contemplativa en vela. Provocando esta

actitud consigue que los valores referenciales y culturales accesorios apoyados a la música pierdan su centralidad y dejen espacio a una receptividad que se desplaza en el umbral de la conciencia. Parece que el objetivo sea evocar durante la primera lectura “formas significantes abstractas del juego voluble de los significados que la historia hace converger” (Bassetti, 2005: 20).

Al revisar el lenguaje, Kubrick filtra y asimila signos, convenciones y procedimientos técnicos hasta convertirlos en elementos de su estilo individual. Sus temas sonoros se forman entonces tras las relaciones de experimentos y reflexiones que llevan a la definición de la música kubrickiana: una recombinação de materiales sonoros y destinados a la connotación más inmediata y visceral.

En la representación estética cinematográfica nos encontramos ante la interacción y el equilibrio entre contenidos estéticos e informativos, entre auto-reflexividad y transitividad, y entre irracionalidad y racionalidad de los mensajes que representa aquella condición perceptiva, previamente mencionada, totalmente disponible que es imprescindible para la recepción de su cine.

Con el propósito de ampliar al máximo la recepción y la lectura de sus obras, Kubrick utiliza mensajes tanto informativos como estéticos, fundados en el diálogo entre imágenes y música; es decir, más bien sobre un plano emotivo que sobre un plano verbal y, por lo tanto, racional.

Los códigos de representación audiovisual se fundan sobre dos clases de signos gracias a los cuales la comunicación actúa al mismo tiempo por vías inmediatas y mediadas. Por una parte están los signos musicales

formalizados culturalmente y simbólicamente, y que Kubrick utiliza en términos de comunicación estética directa; por otra, los visuales, es decir, las imágenes que unen dos naturalezas. La proliferación de sentido está en manos de la expresividad ambigua y la intencionalidad poética de los signos musicales.

Las referencias racionales más complejas, imprescindibles, parecen colocarse en planos de lectura ocultos que serán evidenciados por el director, cuando es necesario, para subrayar y convalidar el mensaje con la ayuda de recursos verbales gracias a la denotación, enfocando y eliminando la ambigüedad de lo representado. Vemos entonces que existe una forma de lectura más compleja y profunda de lo representado. El espectador más experto advierte los guiños, las referencias intra e inter -textuales y aprecia plenamente la articulación de la estructura de sentido kubrickiano. Llegamos por lo tanto a hablar del involucramiento pasional del espectador. En otras palabras, con lo que la psicología denomina “empatía”. Kubrick provoca la empatía en el espectador pero manteniendo la distancia; es decir, una actitud en quien asiste entendiendo plenamente pensamientos y estados de ánimo de un personaje sin experimentar la participación emotiva: objetivando lo que ve y manteniendo la distancia. Por otro lado está la función simbólica que valoriza los estados de ánimo de los personajes y puede llegar a ser un acompañante crítico para situaciones irónicas, como si hablara un narrador omnisciente.

Pero además, la música, cumple funciones estéticas y emotivas, y puede ejercitar también funciones superficialmente informativas y referenciales (por ejemplo, relacionadas con la contextualización cronotópica), o una definición cultural, ideológica y socio-antropológica de lo representado.

Hay, además, otros tipos de acciones retóricas, de argumentación visual que son las más comúnmente utilizadas para el director.

En el modelo de comunicación de Kubrick es fundamental la redundancia. Dado el bajo contenido informativo de su cine, la redundancia se hace imprescindible para fortalecer la comunicación con el espectador. Kubrick estipula con su público, su lector modelo, un acuerdo más adulto y de confianza pidiéndole disponibilidad e instaurando una complicidad gracias a su forma de componer las experiencias audiovisuales.

En la fase de montaje, la música permite una organización directa gracias a la cual se consigue experimentar soluciones visuales con matices connotativos incalculables presentes en todas las obras del director. El rechazo de la retórica y la innovación en el sentido estético y aplicativo de las páginas musicales evidencia cómo, en su fase madura, Kubrick se distancia definitivamente de los arquetipos de representación clásicos (Bassetti 2005: 25).

En una estrategia sonora como la de Kubrick, que evoca, ante todo, la inmediatez de la sensación, es fácil individualizar el rol central y determinante que tienen las estructuras rítmicas. El director conoce directamente estos aspectos puesto que de pequeño había estudiado música y tocaba instrumentos de percusión en el colegio. Este conocimiento toma forma en sus relatos, en los que latidos sonoros energéticos reenvían a latidos vitales, que implican aumento de la tensión en las situaciones críticas.

Con respecto a las funciones simbólicas y a las cargas connotativas de fácil lectura y de accesible mediación, es decir, directa, están en mano de los “colores musicales” que siguen paso a paso los estados de ánimo de los personajes. En cambio, al hablar de la melodía, la elección del director resulta como una equivalencia: *melodía = afectividad, amor, sentimiento*. De ahí que en su cine, por muy revolucionario que sea, coexistan valores que siguen siendo compartidos.

Kubrick como autor libre sigue reconociendo, a pesar de su inconformismo, la autoridad del arte cinematográfico; un cine que evolucionó del arte de lo visible al arte de lo visible y de lo audible – arte de lo visual a lo audiovisual-, que subordina la palabra a la imagen, al mismo tiempo *médium* y mensaje, forma y contenido, significante y significado.

El más determinante de los valores comunicativos de Kubrick se encuentra en la persecución de una contradicción para generar discrepancia entre lo musical y la andadura figurativa y producir una inquietud que a su vez irá a suscitar el interés del espectador. Lo ordinario se transforma así en extraordinario y de ahí a lo “interesante” el paso es muy breve. Tal procedimiento que Kubrick hereda de la poética de los formalistas rusos, se realiza con la máxima agudeza en los episodios en los que el escenario expresivo está monopolizado por la dialéctica entre la música y las imágenes, mientras el elemento verbal se encuentra temporalmente suspendido (Ciment 1999:32).

Las estructuras fílmicas de Kubrick poseen unas características casi idénticas a las de los códigos de pertinencia musical; es decir, las sucesiones fílmicas son subdivididas en secuencias no siempre en orden

consecutivo aunque sí secuenciales. Así es como el equipaje musical de las películas kubrickianas, traducido en términos culturales e ideológicos, se presenta tras un análisis de segunda lectura, casi como una serie de nudos o *links* de tipo hipertextual que ponen en comunicación al espectador con aparatos informativos desviantes y algo engañosos, gracias a los cuales el espectador curioso, insatisfecho con lecturas únicamente sensoriales, puede aspirar a tener acceso a una más amplia y compleja articulación de sentido, decodificable solo en un segundo lugar.

Eyes Wide Shut en concreto puede considerarse como el resultado final de la obra kubrickiana. En él encontramos todos los elementos, ideas y obsesiones típicas de su cine en una sola película. Todas las piezas de *Eyes Wide Shut* están perfectamente conformadas al estilo y las características de aplicación del director. En esta película, todas las aventuras del protagonista, Bill Harford, están caracterizadas por una pieza de Gyorgy Ligeti, *Musica Ricercata*. Esta obra forma parte de once piezas para piano escritas según un criterio particular según el cual en cada pieza aumenta la disponibilidad de notas de la escala temperada. Así, en el primer fragmento, el intérprete dispone de una sola nota, un la, hasta el final cuando termina con un re. A medida que se avanza, el número de notas aumenta hasta llegar a la undécima pieza donde el fragmento se compone alrededor del fa y el fa sostenido que, dialogando, dan lugar a una recorrido misterioso. Más adelante, a mitad de la pieza entra un sol que aparece casi en percusión, martilleante, que altera el dialogo precedente y modifica el equilibrio. Simplemente por su composición la pieza presenta unos valores expresivos y descriptivos que evocan los valores del cine de Kubrick como la intrusión extraña y la obsesión que él construye en paralelo en el relato visual.

La pieza de Ligeti sirve para añadir valor simbólico y subrayar en el personaje de Bill su relación con su mujer, en el que se introduce un tercer factor condicionante que son los celos. Asimismo escuchamos en la música un triángulo de notas con un equilibrio que muda según la pieza avanza en paralelo con la vida del personaje. Las notas llegan al final a confundirse la una con la otra, igual que en la historia el sueño se confunde con la realidad y el deseo con la irracionalidad.

Cuando Bill vuelve a casa de Somerton y se le entrega el mensaje, volvemos a escuchar la pieza de Ligeti, al igual que en otras tres ocasiones: cuando descubre que un hombre le está siguiendo; luego, cuando lee en el periódico que Mandy se ha muerto y, por fin, cuando Bill llega a casa y encuentra la máscara en su almohada. La música, al ser tan recurrente, lo que hace es darnos indicaciones sobre cómo interpretar lo que ocurre. Siendo una pieza obsesiva y repetitiva, acaba pareciendo persecutoria, porque poco a poco nos sirve como señal para identificar las situaciones de tensión en la película.

La elección de las piezas musicales para *Eyes Wide Shut* por parte del director es un guiño al espectador. En la película Kubrick intenta crear un puente entre Nueva York y Viena para respetar el esquema de la novela de Schnitzler que también encontramos en la narración. En dos circunstancias de la narración encontramos como fondo musical reenvíos a la capital austríaca. La primera coincide con la llegada de Bill a la cafetería Starky's decorada de forma centroeuropea, momento en el que escuchamos el *Rex Tremendae* del *Requiem K.6262*, fragmento incompleto de Mozart que compuso durante los años en Viena. En la segunda la *liason* con la capital austriaca es mucho más inmediata y

explícita. Se escucha el vals lento de *Vienna Dreams* de Rudolf Siczynski en el que además aparece la palabra *traum* en alemán, sueño, que cita el título original de la novela de Schnitzler *Traumnovelle* multiplicando la relación entre puesta en escena kubrickiana y la novela. Lo curioso es que al completar la película este fragmento fue sustituido por otro, lo que deja dudas sobre quién se encargó de tal elección tras la muerte del director.

Por otro lado, típica de Kubrick es la elección del vals de la *Suite para Orquesta de Jazz* de Dmitri Shostakovich, de tres por cuatro, que se escucha en lo que sería la “normalidad” en la vida de los personajes. Este fragmento parece acompañar las imágenes de forma objetiva, compenetrando la relación entre música y personajes que lleva el espectador a identificarla con los momentos menos turbulentos que vive la pareja. Es esta misma página la que al final de la película da a entender al espectador que la pareja ha solucionado sus conflictos, es decir, que ha vuelto a la normalidad inicial.

Otra pieza llamativa por sus características afines al director es *Nuages Gris* de Franz Liszt que se escucha durante la visita de Bill a la cámara mortuoria. El fragmento consigue añadir una tonalidad melancólica y lúgubre, gracias al cual Kubrick consigue de nuevo entrelazar imágenes y sonido dando lugar a una escena en la que el sentido de una absorbe la otra y viceversa.

Aparte de la música clásica, el espectador sale impresionado también por las composiciones originales que se encargaron para la película a Jocelyn Pook, compositora inglesa nacida en 1964 y fundadora del grupo "Electra Strings", que es quien las interpreta. Son suyas la música que

acompaña a la escena imaginada por Bill del encuentro entre su mujer y el marino (*Naval Officer*), la de la ceremonia de la secta (*Masked Ball*), la de los paseos de Bill en plan *voyeur* por la mansión (*Migrations*), o la del relato que hace Alice de su extraño sueño (*The Dream*). Kubrick pidió a Jocelyn Pook que compusiera la música para la escena de la orgía. *Migration* da un sentido hipnótico que consigue añadir a las imágenes un tono aun más ceremonial gracias a las voces de los monjes que cantan en hindú. Las últimas dos piezas de la compositora acompañan dos monólogos de la película. La primera, *Naval Officer*, en la que se escuchan violines durante la revelación que hace Alice de sus sueños, y la segunda, *The Dream*, siempre tocado con arcos en un tono melancólico, cuando cuenta a su marido la pesadilla que acaba de tener. Estas dos piezas se encargan de transportar al espectador a uno de los dos lados; sueño o realidad, pero que ya no se confunden puesto que todo es imaginario y verdadero al mismo tiempo.

En la película encontramos otras dos canciones mediadas por la cultura pop casi todos tocados por la Victor Silvester Orquesta. Durante la fiesta en casa de Ziegler escuchamos *When I fall In Love* y *I Only Have Eyes For You* mientras Szavost baila con Alice e intenta seducirla. La canción de Chirs Isaak, *Baby Did a Bad Bad Thing* es un clásico *stomp* que suena como un *blues* y al mismo tiempo un *country-pop*. Este fragmento juega con repeticiones y redundancias recurrentes, en el que además, la letra de la canción alude a lo mal que se ha portado la chica, y en este caso nos sugiere lo que de ahí a poco confesará Alice. Aún más alusivo es la canción siguiente *I Got It Bad* que se escucha durante el beso de Bill con la prostituta Domino. Lo que dice el título es “la he pillado de mala manera, y esto no es bueno”, que parece reenviar a lo mal que Bill se ha tomado las confesiones de su mujer y cómo no es

bueno para su relación. En este momento de la película vivimos un momento de ensoñación en el que Alice no está presente, pero es el momento en el que él recibe una llamada de teléfono, y es ella, lo que parece despertarle y volverle a la realidad.

Otras dos piezas son alusivas a sus títulos. La primera es la pieza *Strangers in the Night*, que escuchamos en un primer momento de fondo mientras Bill habla con la desconocida desnuda que lleva puesta una máscara y, luego, de forma más clara, mientras las parejas disfrazadas bailan en el anonimato subrayando la palabra “extraño” que tiene la canción en el título. La segunda es *Blame It On My Youth* “culpa mi juventud” que se escucha durante las confesiones de Nick y Bill en el Sonata Café.

CONCLUSIONI

Riprendendo quanto affermato e considerato nell'Introduzione in merito alle valutazioni ed alle ricerche sinora condotte dagli studiosi di semiotica in merito ai problemi inerenti all'analisi traduttologica, mi appare doveroso annotare alcune osservazioni finali, che si propongono come estrema sintesi di un intero percorso. Dopo aver analizzato un caso concreto di traduzione intersemiotica di trasposizione da un prototesto letterario a una metatesto cinematografico, ripercorrendo, a posteriori, l'intero lavoro di scomposizione ed analisi da me condotto su un caso concreto di trasposizione cinematografica, e considerando tutti gli elementi toccati durante lo svolgimento della mia ricerca considero importante fornire le seguenti considerazioni.

Esistono vari ostacoli inerenti alla possibilità concreta di sviluppare un metodo scientifico per l'analisi dei fondamentali cambiamenti traduttivi che avvengono nella traduzione filmica. La traduzione extratestuale che vede come prototesto un romanzo e come metatesto un film si rivela piuttosto complessa a causa delle seguenti ragioni. Dopo aver segnalato le differenze fondamentali tra il romanzo di Schnitzler *Doppio sogno* e il film di Kubrick *Eyes Wide Shut*, due testi che appartengono a due sistemi di segni diversi, ho osservato come:

- La prima difficoltà si presenta nella necessità di tradurre un prototesto di tipo verbale in un metatesto dotato di un sistema di segni non verbale, come indicato nel primo capitolo.

- La traduzione di un testo fonte (o prototesto) implica un processo di indagine e scomposizione dei suoi elementi fondamentali.
- La necessità di formulare delle strategie con l'obiettivo di trasformare e rappresentare tali elementi tramite dei mezzi espressivi caratteristici del cinema, fino ad arrivare alla creazione di un metatesto, ovvero un testo cinematografico.

Qualsiasi traduzione filmica è prima di tutto una sceneggiatura, un copione, e che solo in una seconda fase, con l'aggiunta di immagini e suoni, diviene un film. Per cui:

- L'analisi va dunque svolta il confrontando *Eyes Wide Shut* e *Doppio sogno* partendo dal testo del romanzo e dal copione del film, basandosi quindi in un primo momento sul codice comune a entrambi.
- L'analisi e la scomposizione del prototesto nei suoi elementi costitutivi è riconducibile all'individuazione dei tre tipi di cronotopo riconosciuti da Torop: a qualunque genere di sistema segnico appartenga, un testo è composto dal cronotopo topografico, dal cronotopo psicologico e dal cronotopo metafisico. A seconda che il testo appartenga a un sistema di segni verbale o non soltanto verbali, i tre tipi di cronotopo si esplicheranno in modi e mediante mezzi espressivi diversi. Inoltre, il dominio di un cronotopo sull'altro o, diversamente, la loro fusione armoniosa, determinerà un diverso approccio all'analisi traduttologica ed una differente rilevazione delle dominanti presenti nel testo stesso.

Osservando il modo in cui la traduzione cinematografica è un'opera creativa in sé, e che non esiste ancora una metodologia scientifica che stabilisca le regole da seguire quando si porta a termine una traduzione, si arriva alla conclusione che:

- Esistono solamente concordanze di segni grazie alle quali ogni elemento appartenente al prototesto trova un suo correlato nel metatesto anche se manifestano modalità diverse per ogni romanzo e film.

Torop spiega che nella traduzione filmica, come in un processo traduttivo, coesisteranno sempre quattro componenti: conservazione, modifica, eliminazione e aggiunta di elementi:

- Questo é ciò che troviamo in *Eyes Wide Shut*. Ovvero cambiamenti ed'eliminazione di parte del testo.
- Accanto ai cambiamenti ed eliminazioni troviamo anche la conservazione di ciò che, Stanley Kubrick e Frederic Raphael, approcciandosi a scrivere la sceneggiatura hanno deciso andasse conservato il più fedelmente possibile al romanzo, ossia il cronotopo del contenuto micro testuale, tralasciando però quasi completamente le altre sottodominanti.
- In vari momenti, la traduzione dei due testi è distante tra loro, come evidenziato nel capitolo 2.2.3 sui personaggi, nell'episodio chiave dell'incontro tra Fridolin e Nachtingall. Al contrario, però,

troviamo che in altri momenti la fedeltà al libro è forzata ed estrema.

- Troviamo, inoltre, l'aggiunta di alcune sequenze e personaggi come Ziegler e la scena prima della conclusione del film nella quale egli si trova con il protagonista nella sala da biliardo.
- Infine, la soppressione di alcune scene contenute nel romanzo: per esempio la reciproca confessione di tradimento da parte di entrambi i coniugi che nel film viene ridotta alla confessione di un desiderio di illecita passione unicamente da parte della protagonista femminile. Allo stesso modo, il racconto del sogno da parte della donna, al rientro in casa del medico in seguito alle sue avventure notturne, viene notevolmente ridotto. Quest'ultimo cambio comporta un sensibile sbilanciamento di un tema fondamentale del romanzo di Schnitzler: la rappresentazione del doppio, nonché la doppia valenza del viaggio onirico-reale-surreale vissuto da entrambi i protagonisti. Tale sbilanciamento può spiegarsi come una perdita nella traduzione o residuo traduttivo. In ogni tipo di traduzione interlinguistica, intralinguistica e dunque anche di quella intersemiotica extratestuale, comporta un residuo traduttivo, ossia un insieme di elementi che risultano difficilmente riproducibili o perché non costituiscono una dominante del prototesto e vengono di conseguenza ignorati oppure perché vengono spiegati in altro modo. In questo caso specifico di trasposizione cinematografica la scelta di depennare nel metatesto l'aspetto della dualità della coppia e la dicotomia fedeltà-tradimento risulta difficilmente accettabile e comprensibile poiché non appare dovuta né ad una

possibile difficoltà di rappresentazione né, tanto meno, alla scarsa significatività delle due sequenze stesse.

In questo caso specifico, è possibile individuare come il regista si sia concentrato particolarmente solo nella lettura e nei temi principali della novella. Infatti, anche se ci sono molte differenze tra le due opere che non lascerebbero dubbi su come Kubrick abbia distorto il romanzo di Schnitzler, nel compiere un esame più dettagliato è possibile notare come in *Eyes Wide Shut* Bill e Alice rivisitino la storia del dottor Fridolin e di sua moglie Albertine come se indossassero una maschera, facendo affiorare continuamente nello svolgimento della storia gli argomenti e gli elementi costitutivi originali del prototesto rappresentandone i temi principali. Così facendo Kubrick, davanti all'impossibilità di usare la parola scritta per raffigurare i temi riscontrati nella novella ricorre all'uso di elementi iconici che rinviano lo spettatore a quelli del testo:

- Il tema del viaggio onirico/reale/surreale proposto dallo scrittore viene ricreato dal direttore grazie al contrasto cromatico. Questo contrasto definisce il conflitto tra realtà psicologica e realtà materiale, tra notte e giorno, tra il rassicurante e noto mondo domestico e il misterioso, ignoto e dunque perturbante mondo esterno che, nel film, si insinua nel mondo interno grazie a movimenti di macchina che inghiottiscono il protagonista e lo conducono verso il profondo della sua stessa psiche. Questo è il territorio intermedio e fluttuante che si insinua tra il conscio e l'inconscio che Schnitzler definisce con il termine "medioconscio".

- A quanto detto prima contribuisce la ricostruzione di una New York labirintica e surreale che il protagonista percorre fino allo sfinimento e che crea l'impressione nello spettatore di essere sempre nello stesso punto.
- Il tema del doppio viene anche ricostruito attraverso una struttura filmica caratterizzata dalla specularità. L'uso di specchi, simboli del doppio per eccellenza, e anche l'uso di luoghi, elementi e personaggi identici o analoghi, di situazioni simili fra loro oppure di carattere opposto. Viene quindi fatto ampio uso di specchi o di figure identiche o simili.
- Il film ha una struttura più marcatamente simmetrica rispetto al romanzo e la dualità del viaggio, fra conscio e inconscio.
- Lo smarrimento interiore del personaggio, in particolar modo di quello maschile, viene raffigurato tramite una mimica facciale e una recitazione volutamente goffa e ricercata, talvolta artificiosa, che tende a evidenziare le insicurezze del protagonista nell'affrontare situazioni nuove ed impreviste, nonché dalla rappresentazione di un tempo, interno alla mente del protagonista, che si disgrega, grazie all'uso di numerose soggettive, di ripetizioni e dell'impiego della dissolvenza incrociata.
- In *Doppio sogno* i temi dominanti si sviluppano maggiormente intorno alla figura del medico, nella quale si evidenziano meglio le contraddittorietà racchiuse nell'animo umano. Nel film la raffigurazione dello smarrimento interiore e del viaggio vissuto

dal personaggio maschile viene totalmente privilegiata a discapito di quello femminile. Inoltre, mentre nel romanzo la parola scritta consente allo scrittore di descrivere e al lettore di penetrare con più profondità nel pensiero e nella psiche dell'uomo, nel film l'assoluta assenza della parola scritta priva la storia di tanta interiorità e profondità.

- Continuamente, durante la rappresentazione, affiorano il mascheramento sociale e l'ipocrisia della morale borghese che sono evidenziate sia nei dialoghi sia nei comportamenti perbenisti e allo stesso tempo vuoti e meccanici dei personaggi. In seguito la ritroviamo rappresentata nel paragonare alcune scene e situazioni apparentemente opposte ma complementari tra loro: appare nelle due feste, poi di nuovo con l'uso delle luci e dei colori e in modo più esplicito con l'uso delle maschere che sottolinea la falsità e il mascheramento di certi comportamenti.
- L'istituzione della famiglia viene rappresentata come una facciata illusoria dietro la quale si nasconde un groviglio di dubbi, di angosce e di desideri repressi, divenendo il luogo nel quale si insidia e si sprigiona all'improvviso tutto il "perturbante".
- Infine, per rappresentare la dualità della coppia protagonista viene utilizzato sempre il contrasto cromatico, nella contrapposizione fra il calore dell'ambiente domestico e la freddezza del mondo esterno, nell'impiego di luci soffuse in opposizione a luci diffuse, nell'ampio utilizzo di inquadrature soggettive, fornendo ulteriormente un'impressione di scissione fra ciò che viene visto (la realtà materiale), e ciò che viene

percepito (la realtà psichica).

La lettura filologica in chiave moderna é dovuta alla trasposizione ad un'epoca contemporanea. Grazie alla comunione dei temi prediletti dal regista e quelli affrontati, dallo scrittore viennese sia nel romanzo in oggetto sia nel corso della carriera artistica di entrambi gli autori, è possibile ritrovare la storia di *Doppio sogno* in una New York contemporanea. Questa similitudine tra Schnitzler e Kubrick ha fatto sì che la storia schnitzleriana fosse un soggetto ideale per il regista statunitense. Le più salienti differenze traduttive riguardano prevalentemente la scelta dell'ambientazione e alcune scelte in merito all'intreccio; nella storia di *Eyes Wide Shut* si possono rivelare numerose differenze narrative per quanto riguarda l'intreccio rispetto a quella originale:

- Il tempo narrativo in *Eyes Wide Shut* è dilatato rispetto alla narrazione originale di *Doppio Sogno*: in *Doppio sogno* tutti gli eventi accadono nell'arco due giorni mentre nel film i giorni sono quattro. Questo è dovuto ai cambiamenti che la storia ha dovuto subire, una volta trasposta ad un'altra epoca. In primo luogo la scelta dei nomi dei luoghi, dei personaggi e della parola chiave per accedere alla festa sono tutti diversi rispetto al romanzo.
- Per quanto riguarda l'ambientazione, la storia di *Doppio sogno* si svolge nella Vienna di inizio Novecento, quella di *Eyes Wide Shut* si svolge nella New York contemporanea. Per questo motivo la storia è stata completamente trasposta e modernizzata. Tale modernizzazione ha anche portato obbligatoriamente a modernizzare i tratti appartenenti alla cultura per rendere

possibile lo sviluppo della storia in modo verosimile. Ad esempio, nel romanzo il protagonista maschile esprime il timore di contrarre una malattia venerea laddove nel film lo stesso timore viene espresso nei confronti dell'AIDS; o, ancora, se il mezzo di trasporto utilizzato nel romanzo è la carrozza, nel film viene utilizzata l'automobile.

- La New York descritta e rappresentata da Kubrick si discosta di gran lunga da quella vera: infatti, essa appare quasi un ibrido fra la reale città odierna e la Vienna di inizio Novecento, poiché costellata di nomi, personaggi, luoghi nonché musiche che si ricollegano al mondo mitteleuropeo e ricordano e regalano un clima tardo romantico.
- In seguito, il cambio e l'amplificazione di alcune scene, in particolare la scena della prima festa a casa di Ziegler, che nel libro non appare e alla quale Schnitzler dedica solo poche linee, nel film acquisisce uno spazio ampio per la rappresentazione per assegnare un diverso peso alle stesse situazioni nel film rispetto al romanzo.

Purtroppo, la morte prematura e repentina di Kubrick ha lasciato un alone di mistero attorno all'ideazione del film e, soprattutto, alla sua effettiva rappresentazione. *Eyes Wide Shut* si presenta come un capolavoro, oltre che ultima, odissea kubrickiana che abbatte ogni confine fra realtà e sogno, e penetra in profondità nell'animo umano, rivelando le più inconfessate debolezze e le più intime pulsioni dell'uomo con la freddezza cinematografica che ha contraddistinto tutto il cinema di Kubrick.

ANEXOS

I: ÍNDICE DE LOS FRAGMENTOS PRESENTES EN LA PELÍCULA

Jazz Suite, Walts n°2

Compuesta por Dmitri Shostakovich, 1938. Interpretada por la Royal Concertgebouw Orchestra, dirigida por Ricardo Chailly.

Elegante y melancólico vals de Schostakovich que abre y cierra la película, durante los títulos de cabecera y de cola. Justo después de la canción de Chris Isaak, comenta también la escena de Bill en su estudio con los pacientes mientras Alice está en casa con la hija.

I'm in the mood for love

Compuesta por Jimmy McHugh and Dorothy Fields, 1935. Interpretada por The Victor Silvester Orchestra.

Este fragmento es la primera música que escuchamos en casa de Ziegler. Bill y Alice llegan a la fiesta, intercambian dos palabras con Victor y su mujer Illona, empiezan a bailar y ven a Nick Nightingale, hasta que la orquesta se interrumpe para una pausa.

It had to be you

Escrita por Gus Kahn and Isham Jones, 1924, interpretada por Tommy Sanderson and The Sandman. Maestro Records Ltd, Publicada por EMI Music Publishing Ltd, Gilbert Keyes Music and Bantam Music.

Se trata del segundo fragmento que acompaña el baile en casa de Ziegler en las primeras escenas de la película: Bill habla con Nick Nightingale mientras Alice se encuentra con Sandor Szavost en la barra del bar.



Figura 42: Alice bailando con Szavost en la fiesta de Ziegler.

Chanson d'amour

Escrita por Wayne Shanklin, 1958, interpretada por The Victor Silvester Orchestra. Castle Copyrights Ltd , administrada por Hill & Range Songs, Inc. & Carlin Music Corporation.

Este es el tercer fragmento en orden de aparición durante el baile en casa de Ziegler en las primeras escenas de la película: Alice se deja seducir

por el húngaro Sandor Szavost, en primer lugar delante de la barra del bar y luego bailando entre los invitados. Sobre estas notas Alice se da cuenta de que su marido está coqueteando con las dos modelos.



Figura 43: Bill en la fiesta con las modelos

Old Fashioned Way

Escrita por Georges Garvarentz y Charles Aznavour, 1976, interpretada por The Victor Silvester Orchestra, Castle Copyrights Ltd, Publicada por Chappell Aznavour Ltd.

La cuarta canción de la película comenta la charla y el coqueteo de Bill con las dos modelos. Mientras tanto Alice sigue bailando con Sandor. El fragmento se interrumpe cuando Bill entra en el baño con Ziegler.

When I fall in love

Compuesta por Victor Young and Edward Heyman, 1952, interpretada por The Victor Silvester Orchestra, Castle Copyrights Ltd, publicada por Chappell & Co., Inc.



Figura 44: Mandy en el baño de casa de Ziegler.

El quinto fragmento de las escenas iniciales: Bill examina a Mandy en el baño bajo el control y la preocupación de Ziegler mientras Alice sigue bailando con Szavost en el piso de abajo. El fragmento para llegar a cubrir la larga secuencia durante las escenas que se alternan en el montaje entre el baño y la sala de baile, ha sido duplicado. Cuando Alice rechaza la oferta de Szavost de visitar la sala con los broncees del renacimiento, se advierte claramente un intervalo en el montaje de la música para que vuelva al principio de la melodía.

I only have eyes for you

Compuesta por Harry Warren and Al Dubin, 1934, interpretada por The Victor Silvester Orchestra, Castle Copyrights Ltd, publicada por EMI United Partnership Ltd.

La sexta canción del baile. Acompaña el saludo de Alice a Sandro Szavost. Es interrumpida bruscamente por *Baby Did a Bad Bad Thing* de Chris Isaak.



Figura 45; Sandor alejándose de Alice.

Baby did a bad bad thing

Escrita por Chris Isaak, 1995, interpretada por Chris Isaak, Reprise Records, Warner Special Products, publicada por C. Isaak Music Publishing Co.



Figura 46: La cara arrepentida de Alice acompañada por la canción.

El fragmento comenta la escena frente al espejo veneciano. Durante esta escena Bill y Alice hacen el amor. Kubrick eligió esta canción de Chris Isaak también para la banda sonora del *teaser trailer*.

Naval Officer

Compuesta por Jocelyn Pook, 1999, interpretada por Jocelyn Pook and Electra Strings, publicada por WB Music Corp. & Chester Music Ltd.



Figura 47: Alice con el marino en la imaginación de Bill.

Esta composición de Jocelyn Pook, escrita explícitamente para *Eyes Wide Shut*, es un *leit motiv* de los celos: se escucha por primera vez como fondo de la narración de las fantasías de Alice en Cape Cod y vuelve a tormentar Bill durante la noche y al día siguiente. Es el correlato musical de las obsesiones de Bill en las que ve a Alice en blanco y negro entre los brazos de un oficial de la Marina.

I got it bad (and that aint good)

Compuesta por Duke Ellington and Paul Francis Webster, 1941 interpretada por The Oscar Peterson Trio, Verve Records, Universal Music Special Markets, EMI Music Publishing Ltd, The Estate of Duke Ellington & Webster Music Co.



Figura 48: Bill en casa de la prostituta.

Esta es la canción que se oye desde el radiocasete en el cuarto de la prostituta, Domino, mientras intenta besar a Bill.

If I had you

Compuesta por Ted Shapiro, Jimmy Campbell and Reg Connelly, 1928, interpretada por Roy Gerson, RozAl Records , Campbell Connelly & Co Ltd .

Este fragmento es el que Nick Nightingale toca en el piano cuando Bill va a verle al Sonata Café.

Blame i ton my Routh

Compuest a por Oscar Levant and Edward Heyman, 1934

Interpretada por Brad Mehldau, Warner Bros. Records Inc., International Publishing Inc.



Figura 49: El bar del encuentro entre Nightingale y Bill.

El fragmento acompaña el relato que Nick Nightingale hace a Bill dentro del Sonata Café.

Masked ball

Compuesta e interpretada por Jocelyn Pook, 1997, Virgin Records Ltd. Chester Music Ltd.



Figura 50: Máscaras en la fiesta en Somerton.

Este fragmento fue compuesto por Jocelyn Pook en 1997 con el título de *Backward Priest* y fue arreglado para la película después que Kubrick lo hubiese elegido. Acompaña como fondo a la liturgia en la que aparecen once mujeres en círculo y el que la está tocando es Nick Nightingale. En la película, al final del Masked Ball, se escucha por un momento *Forever Without End*, otro fragmento compuesto por Jocelyn Pook en el 1997. Las primeras notas acompañan a Bill mientras camina con la mujer misteriosa.

Migrations

Compuesta por Jocelyn Pook y Harvey Brough, 1997
interpretada por Jocelyn Pook and the Jocelyn Pook Ensemble con
Manickam Yogeswaran, Virgin Records Ltd. , Chester Music Ltd and
Hubba Dots Ltd.

Este es otro fragmento compuesto por Jocelyn Pook en 1997 que fue adaptado para la película. Se escucha mientras Bill pasea entre los participantes en la orgía. La letra de esta canción, inspiradas por el canto sagrado hindú del *Bhagavad Gita*, fue censurada después del estreno de la película tras algunas protestas de la comunidad asiática en Gran Bretaña. La versión actual en vhs y dvd presentan un texto neutro. En los primeros cds distribuidos, en cambio, la canción aparecía en su versión original.

Strangers in the night

Compuesta por Bert Kaempfert, Charles Singleton and Eddie Snyder, 1966, interpretada por Peter Hughes Orchestra.



Figura 51: Bill apartándose con la mujer misteriosa.

El fragmento comenta el diálogo entre Bill y la mujer misteriosa mientras Nick Nightingale es expulsado del baile con una venda delante de los ojos.

Musica ricercata II

Compuesta por Gyorgy Ligeti, 1951-53. Interpretada por Dominic Harlan, piano, publicada por Schott Musik International GmbH & Co. KG.



Figura 52: Bill llorando en la cama.

Tocado varias veces en la película por el sobrino de Kubrick, es el *leit motiv* de peligro para Bill y da a *Eyes Wide Shut* su tono de *thriller*. El fragmento fue utilizado también como banda sonora del tráiler oficial. En la película lo escuchamos por primera vez cuando, durante la orgía, los miembros de la secta descubren a Bill puesto que no conoce la segunda palabra clase. Posteriormente comenta el regreso de Bill a la villa de Somerton cuando recibe la carta de advertencia. Acompaña después las escenas con el hombre que le persigue de noche y cuando lee el periódico en el Sharky's Pub con la noticia de la sobredosis de Amanda Curran. Por fin, las tres notas amenazadoras tocan cuando Bill vuelve a casa y encuentra su máscara sobre su almohada al lado de su mujer que duerme.

The dream

Compuesta por Jocelyn Pook, 1999, interpretada por Jocelyn Pook y Electra Strings, WB Music Corp. And Chester Music Ltd.



Figura 53: Alice contando su sueño a Bill.

Composición original de Jocelyn Pook que acompaña a Alice mientras cuenta su sueño después de que Bill haya vuelto a casa.

I want a boy for Christmas

Compuesta Benjamin Page and Christopher Kiler, 1961, interpretada por The Del-Vets, Rhino Entertainment Company, EMI United Partnership Ltd

El fragmento se escucha de fondo cuando Bill entra en el bar Gillespie para tener alguna noticia de Nick Nightingale.

Requiem k626, Rex tremendae

Compuesta por Wolfgang Amadeus Mozart (as W.A. Mozart), 1791, interpretada por Rais Chamber Chorus, Berlin Radio Symphony Orchestra, dirigida por Uwe Gronostay.



Figura 54: Bill leyendo el periodico en el café.

Un corto fragmento extraído del *Requiem* incumplido de Mozart (*Rex Tremendae Maiestatis, qui salvandos salvas gratis, salva me, fons pietatis*) se escucha en el Starky's Pub cuando Bill entra para escapar del hombre que le persigue, justo antes de leer el periódico con la noticia de la muerte de Amanda Curran.

Nuage gris

Compuesta por Franz Liszt, 1881 e interpretada por Dominic Harlan, piano.



Figura 55: Bill en el tanatorio.

Es la canción oscura de Liszt, tocado al piano por el sobrino de Kubrick, acompaña los deseos necrófilos de Bill cuando visita a Amanda Curran en el tanatorio.

Wien, du stadt meiner traume

Compuesta por Rudolph Siczynski, 1928, interpretada por Ascherberg, Hopwood and Crew Ltd. Warner/Chappell Music Ltd

Este fragmento (que se traduce como “Viena, ciudad de mis sueños”) no está en la película aunque se lea en los títulos del final. Considerando que en *Eyes Wide Shut* las músicas de la banda sonora están indicadas en

los créditos según el orden de aparición, la posición final de este trozo sugiere que se haya utilizado en la escena del supermercado en la que Bill y Alice hablan de su futuro mientras su hija elige los regalos de Navidad. En su lugar, en la película se oye una versión instrumental de la canción *Jungle Bells*, pero que no aparece en los títulos del final de la película. La indicación de *Wien, du Stadt meiner Träume* en los títulos del final y su ausencia en la película confirman el carácter incompleto de *Eyes Wide Shut* en lo relativo al montaje de las músicas.



Figura 56: La familia Hardford en la tienda de juguetes.

II. FRAGMENTOS DEL GUIÓN DE LA PELÍCULA CITADOS EN EL TRABAJO

Eyes Wide Shut
A Screenplay by Stanley Kubrick & Frederic Raphael

Copyright ©1999 Stanley Kubrick & Frederic Raphael, All Rights Reserved.

INT BILL & ALICE'S APT - LIVING ROOM - NIGHT

It is a week before Christmas. The tree is decorated and Christmas cards stand open everywhere in the comfortable Central Park West apartment.

Settled into the couch in the living room, watching TV, are seven year-old , HELENA, and the BABY-SITTER, a young college girl.

BEDROOM

BILL and ALICE HARFORD, an attractive couple in their thirties, are in evening clothes preparing to leave for a party.

ALICE (looking in mirror)

How do I look?

BILL

You look great.

ALICE

My hair okay?

BILL

Perfect.

ALICE

You're not even looking at it.

Bill kisses her neck.

BILL

It's absolutely beautiful. You always look beautiful.

ALICE

Oh, shut up... OK, let's go.

They walk into the living room. The baby sitter gets to her feet.

BILL and ALICE exit the car and enter the house.

INT ZIEGLER MANSION - NIGHT

Big party already in progress.

Sound of a dance band off.
Many guests still arriving.
Two ladies seated at a table confirm that Doctor and Mrs Harford are
on the invitation roster.
Their coats are taken.
The hosts, VICTOR ZIEGLER, a fit, sun-tanned, man in his mid-fifties,
and his wife, ILLONA, a Hungarian beauty, stand to one side
greeting their guests in the large entrance hall.
ZIEGLER (speaking above the noise)
Bill!...Alice!... I'm so glad you could
come. It's wonderful to see you both,
AD-LIBS of further greetings while they shake hands and kiss on both
cheeks.
ZIEGLER
And Alice, my dear, forgive the pitiful
understatement but you look totally
beautiful.
Victor and Alice exchange if-there-was-world-enough-and-time
smiles.

ZIEGLER
And Bill, that osteopath you sent me
to? He was wonderful. You should see
my serve now.
BILL
Yes, he's the top man in the world.
ANOTHER FABULOUS ROOM - A LITTLE LATER
BILL and ALICE, carrying champagne glasses make their way through
the glitterati.
They stop to admire the 17 foot Christmas tree trimmed with colored
lights and antique ornaments.
BALLROOM - BILL & ALICE DANCING
BILL's attention is caught by one of the musicians on the bandstand.
BILL
I don't believe it.
ALICE
What?
BILL
The guy at the piano. That's Nick
Nightingale, I went to medical school
with him.
ALICE
He's plays pretty good for a doctor.
BILL

He's not a doctor. He dropped out. I'm
going to have to say hello to him.

ALICE

Okay, I'll go and get us some more
champagne.

BILL

I'll see you at the bar.

BILL walks over to the bandstand as they finish a set.

BILL

Nick!.. Nick Nightingale!

NICK

Hey! Bill Harford! What a surprise.

How the hell are you?

AD LIBS of greetings as they shake hands.

BILL

God, how long has it been?

NICK

Ten years?

BILL

And a couple.

NICK

How's life been treating you?

BILL

Not too bad. And you've become a
pianist.

NICK

My friends call me that.

BILL (laughs)

And how do you happen to playing
here tonight?

NICK

I know my Cole Porter and I work
cheap.

They both laugh.

NICK

How about you. Still in the doctor
business?

BILL

You know how it is, once a doctor,
always a doctor.

NICK

In my case, never a doctor, never a

doctor. You _don't_ know how that is.

BILL

I never did understand why you walked
away.

NICK

No? It's a nice feeling. I do it a lot.

The BAND LEADER comes over and gives NICK a nod and BILL an
polite smile.

NICK

Okay, we're off again. Listen, if I don't
catch you later, I'm down in the
Village for the next two weeks, at the
Cafe Sonata. Come by if you get a
chance.

BILL (nods)

Cafe Sonata, right. Okay, and listen, it
was great seeing you again.

NICK

Same here. Take care.

BILL AND HARRIS - CORRIDORS AND STAIRCASE

Muffled sounds of the music echo from the ballroom below.

HARRIS stops in front of a large door and knocks quietly.

ZIEGLER (os)

Yes?

HARRIS

It's Harris, sir.

After a few seconds the key is turned in the lock and the door slowly
opens revealing a barefoot ZIEGLER wearing only his pants and
undershirt.

ZIEGLER

Thanks very much for coming up, Bill.

He gestures BILL in. HARRIS waits outside.

A strikingly beautiful, half-naked woman in her late twenties, is
sprawled face up, her clothing scattered on the floor.

BILL

What happened?

ZIEGLER

She OD'd on coke.

ZIEGLER gestures to the cocaine paraphernalia on the night table.

BILL (checking her pulse)

How long has she been like this?

ZIEGLER

Maybe ten minutes?

BILL feels her carotid artery.

BILL

Has this happened before?

ZIEGLER

Not sure, but probably.

BILL turns her face to the light of a table lamp to check her pupils.

The woman stirs.

BILL

She's starting to come around.

The woman makes a few unintelligible sounds.

BILL takes her wrist again and looks at his watch.

BILL

Good...Well...I don't think there's
really anything to worry about. Coke
wears off in half an hour or so.

ZIEGLER is visibly relieved.

BILL continues to watch her in silence.

BILL

Someone should stay with her, though,
until she's fully herself again.

ZIEGLER

Okay.

BILL

Some cold towels on her face
wouldn't be a bad idea.

ZIEGLER

Okay.

BILL

Anyone here with her to take her
home?

ZIEGLER

I'll take care of that...She's a friend of
the family.

Bill nods and watches her for a few moments longer. The he makes
moves like he wants to go..

BATHROOM - A FEW MOMENTS LATER

Bill takes a Band-Aid box from the bathroom medicine cabinet and
removes a small plastic bag of pot.

BEDROOM

Alice skillfully rolls two joints.

MINUTES LATER

Bill and Alice sitting in bed, partly undressed and smoking the joints.

Alice inhales and leans back with an ashtray in her lap.

She is high.

ALICE

How about the truth game?

BILL

Always a bit dangerous with pot.

ALICE

Isn't that the fun?

BILL

I'm putty in your hands.

ALICE

Okay, let's start with who were those
those two gorgeous women at the
party last night?

BILL

Don't really know. One of them just
started talking to me.

ALICE

I thought they might be patients?

BILL

No such luck. They're models. One of
them said I once removed something
from her eyes on windy day in
Rockefeller Plaza.

ALICE

Always on the job.

BILL

That's me.

ALICE

And what did they want from you this
time?

BILL

My body - what else?

ALICE doesn't find the remark particularly amusing.

BILL

Hey, come on - all I did was talk to
them... Anyway, who was the guy _you_
were dancing with?

BILL is not that interested and just wants to change the subject.

ALICE

Sandor?
BILL
Sandor... Who is he?
ALICE
A friend of the Zieglers.
BILL
And what does he do?
ALICE
I never actually found out?
BILL
Rich?
ALICE
Talked like he was.
BILL
And what did he want?

ALICE
Sex. Upstairs. Then and there.
The pot makes ALICE think this is hilarious.
BILL
Well, I guess that's understandable.
ALICE
Understandable?
BILL
Well, you're a beautiful woman.
ALICE
Oh, I see. So does exhaustive
research show that every man I meet
wants to screw me?
BILL
There might be some exceptions.
ALICE
Does that mean that all men, with
possibly _some_ _exceptions_, want to
screw all beautiful women, married or
otherwise?
BILL
I suppose, basically, yes.
ALICE
So does that mean you wanted to
screw the two models?
BILL
I did say with some exceptions.

ALICE
And of course you're an exception?
BILL
Yes.

ALICE
How come?
BILL
Because I love you.
ALICE
Any other reasons?
BILL
Because we're married.
ALICE
Any others?
BILL
And because I wouldn't lie to you or
hurt you.
ALICE
So basically what it comes down to is
that you wouldn't screw the two
models out of _consideration_ for me,
but otherwise you would.
BILL
Hey, is this thing on Court TV?
BILL feigns looking around for cameras.
ALICE
Why don't you just give me a
straight answer?
BILL
Hey, come on, honey. The pot's
making you aggressive.
He takes her cigarette and puts it out.

In spite of himself, BILL places his hand on her head, caressing it. He
feels her body begin to tremble and her sobs become louder and
finally quite unrestrained.
All at once, she slips down from her chair and kneels in front of him,
clasping his legs with her arms and pressing her face into them.
She looks up at him with large eyes, wild with grief, and whispers
ardently:
MARION
I don't want to leave here... Even if
you never return... Even if I am never to

see you again... I want, at least, to live
near you.

BILL looks touched rather than surprised.

BILL

Please - get up, Marion.

He says this softly, and bending down he gently raises her up.
He glances at the dead man on the bed and only puts his arms
around her in a very hesitant embrace and kisses her on the
forehead.

At the same time, without knowing why, a sense of anger wells up
against ALICE.

Jealous fantasy image of Alice and the Naval officer.

The door bell rings.

He hastily kisses Marion's cheek, as if in gratitude, and goes to the
door.

It's CARL standing there - a very ordinary looking man with an
umbrella in his hand and a serious face appropriate to the situation.
The two men greet each other much more cordially than is called for
by their actual state of acquaintance.

INT DOMINO APARTMENT LOBBY - NIGHT

She leads BILL through the small, dingy entrance lobby lit by a
flickering fluorescent tube to a ground-floor rear apartment.

BILL

Should we talk about the money?

DOMINO

How does sixty sound?

BILL nods, a little uncomfortably.

BILL

Sixty. Sounds good.

DOMINO laughs.

DOMINO (laughs)

I don't keep track of the time.

She unlocks the door and they go inside.

It's a clean, reasonably tidy, ex cold-water railway flat.

The girl smiles sweetly, and walks ahead of BILL into the narrow
bedroom where there is a neatly made king-size bed without a
bedspread..

BILL

By the way, what's your name?

DOMINO

Domino.

BILL

Domino. That's an unusual name.
DOMINO
Well, it's my, uh...professional name.
BILL
Right.

DOMINO
And what's your name?
Bill hesitates.
BILL
Bill.

DOMINO
Hi, Bill.
BILL
Hi, Domino.
DOMINO
Would you like a drink or some grass?
BILL

No thanks. I'm fine.
She puts on some music.
BILL

Nice little place.

DOMINO
Yes, it's okay.
BILL

Is this really your place?

DOMINO
That's the second time you asked.
BILL

No, it just that I was under the
impression that most girls didn't use
their own apartment - too much hassle.

DOMINO
That's true but I don't do this that
much.

Bleep-bleep.
BILL's cellular phone.
Bleep-bleep
He fumbles in his pockets for the phone and DOMINO has to get off
his lap for him to get it out.
BILL
Hello?

It's ALICE.

BILL

Hi, honey. Yes, everything's okay... I'm

not sure... We're waiting for some
relatives to show up... It could be late...

No, don't wait up. Can't really talk...

Okay, as soon as I can... Same here.

He disconnects and puts the phone back in his pocket.

DOMINO

Was that Mrs Doctor Bill?

BILL thinks for a moment and nods. Then he sighs and gets to his feet.

DOMINO (not a question)

You have to go.

BILL

I'm afraid so.

DOMINO

What a shame.

He gets out his wallet and starts to count out sixty dollars.

DOMINO

Oh, look, you don't have to...

BILL

No, that's all right, he says.

By the chance, he passes a small nightclub, Cafe Sonata, and
notices Nick Nightingale's name and photograph outside.

He stops and looks at it.

The DOORMAN drifts over.

DOORMAN

The band's about to wind up but
they're still serving.

BILL nods and goes in.

INT CAFE SONATA - NIGHT

The place is about a quarter full. BILL sits down at a table near the
band.

Nick sees him and winks.

BILL gestures hello, orders a beer.

The band finishes their last number and take a perfunctory bow to a
scattering of applause.

NICK comes over to the table.

NICK

Hey, Bill!

They shake hands and ad-libs of greetings.

The WAITER swoops in with BILL's beer.

BILL
What are you drinking?
NICK
Scotch and soda.
The WAITER nods and hurries off.
NICK
So what brings you out at this
hour?
BILL

Just happened to be passing by. I have
a patient in the neighbourhood.

NICK
Do you live in the Village?

BILL
No, we've got an apartment on
Central Park West.

NICK
You're married?

BILL
Nine years.

NICK
That was the great looking woman
you were dancing with at the party?

BILL
Yes.

NICK
Lucky man.

BILL nods.

NICK
Any kids?

BILL
An eight year old daughter. How about
you?

NICK
I've got a wife and four boys in Seattle.

BILL
That's great. So is this your band?

NICK
No, I'm just filling in.

BILL
Who do you normally play with?
NICK

Anybody. Anywhere. As a matter of fact, I've got another gig later tonight.

BILL

You're playing somewhere else
tonight?

NICK (shrugs)

They only get started there about two

BILL

In the village?

NICK

I don't actually know the address yet.

BILL

How come?

NICK

It's in a different place every time, and I
only get it about an hour or so
beforehand.

BILL

A different place every time?

NICK

So far.

BILL (laughs)

What's the big mystery?

Nick opens his palms in a parody of innocence.

NICK

I just play the piano.

BILL

What kind of a function is it?

NICK

What kind of a function is it?... Well, to
be completely honest, it's not easy to
describe.

BILL

But you've worked there before?

NICK

True.

BILL

And it's not easy to describe?

NICK

I play blindfolded.

BILL

What?

NICK

I play blindfolded.
Something near the entrance door attracts Nick's attention.
NICK (stands up)
Back in a minute.
He walks to the front window of the club and looks out into the snowy street. He doesn't see what he's looking for and returns.
NICK
Sorry about that. I'm supposed to meet somebody here.
BILL
With the address?
Nick shrugs, meaning, yes.

BILL
Listen, you're putting me on about that blindfolded business, aren't you.
NICK
No, that's the truth. They're very strict about that.
BILL
This is getting curiouiser and curiouiser.
NICK
Maybe so, but listen, I was sworn to secrecy, and please, just forget I said anything at all about it.
BILL
Nick, you can trust me. I won't say a word about this to anyone but since you've told me this much, you can't stop now.
NICK
No, really, this is not a joke. I'm not saying anything else.
BILL
Nick, you can't do this to me. I'll wonder about this for the rest of my life. Trust me.
NICK is very uncomfortable about this but is also dying to talk about it.
NICK
Okay, well this is just between us.
BILL
Absolutely.
NICK

Well...first of all, although I am
blindfolded I can of course still
hear...and the sounds...

NICK closes his eyes and lets the provocative innuendo sink in.

NICK

And...the last time the blindfold wasn't
tied on that well.

NICK also lets that sink in.

NICK

Bill...I've seen a few things in my life
but never anything like this... And I
have never seen such women.

BILL

What does it cost to get into this place?

NICK

Forget it.

BILL

What do you mean, forget it.

NICK

Forget it.

BILL

Look, I don't care what it costs.

NICK

It's not a matter of money. These
people aren't interested in money. It's
a completely closed affair.

BILL

These _people_. Who are _these_ _people_?

NICK

Put it this way - if I knew their names it
would be worth more than my life to
say them out loud.

BILL

Nick, don't you think you might just be
over-dramatising this a little bit?

There must be some way you can get
me in.

NICK (shakes his head)

It would be too dangerous.

BILL

Dangerous?

NICK

These are not people you fuck with - if
you'll pardon the pun.
Nick sees someone looking through the plate glass window.
NICK
I'll be right back.
He gets up and hurries outside to the street.
BILL watches him through the window, hunched up against the cold,
stamping his feet up and down, talking to a man and writing
something down.
Nick returns blowing on his hands.
Bill gives him an inquiring look.
BILL
Was that the address?
NICK
And the password.
BILL
Password?

NICK
Yes. You can't get in without the
password and they change it every
time.
And, listen, I'm going to have to get
weaving pretty soon.
BILL (said with a smile)
Nick, you son-of-a-bitch, you know
you are definitely going to have to take
me with you tonight. You know that,
don't you.
Nick sighs and shakes his head.
BILL
Look, I'll tell you what - you give me
the password and the address and I'll
go there by myself. There won't be the
slightest connection with you,
whatsoever.
NICK squirms.
NICK
Look, even if I were crazy enough to do
that, you couldn't get in the way you're
dressed, anyway.
BILL
Why not?
NICK

Everyone there is always masked and
in costume.

BILL

Masked and in costume?

NICK

Always.

Bill looks at his watch.

BILL

Okay. Point taken. _But_ there's a
possibility I know a place that might still
be open.

NICK

Bill, you're out of your mind. No
costume place would be open at this
time of night.

BILL

Look, Nick, what the hell. Just give me
a chance. Let me try. If I can't get the
gear I'll forget about the whole thing.

Scouts honour.

NICK looks ready to give in.

BILL

Okay?

NICK sighs in resignation.

BILL

Okay. So, let me have the address and
the password, and tell me what kind
of costume I need?

EXT BUSY GREENWICH VILLAGE STREET - NIGHT

BILL's taxi pulls up in front of a costume shop. A sign says: 'Formal
Dress and Costumes.

The place is closed.

BILL

Shit.

He thinks for a moment, pays the driver and gets out.
He notices a sign that says: "In case of emergency ring apartment 3."

BILL gets out of the cab, puts on the monk's cassock, throws his coat
over his shoulders and walks back to the gates.

EXT GATES - NIGHT

The iron gates are closed and no one is in sight.
Security cameras look at him.

The road leading to the Manor House curves away into a small wood

which covers the house.
BILL rings a bell at the side of the gate and two men promptly
come out of the gate house.

GATEMAN 1 (polite and well-spoken)

Good morning, sir.

BILL

Good morning.

GATEMAN 1

Can we be of any help you?

BILL

I suppose you'd like the password?

GATEMAN 1

If you wouldn't mind, sir.

BILL (slowly)

Fidelio Rainbow..

GATEMAN 1

Thank you, sir.

The gate is opened.

INT HOUSE

BILL enters a large, candlelit, mirrored vestibule where two servants
in black suits, their faces covered by grey masks, whisper in unison:

SERVANTS

Password?

BILL

Fidelio Rainbow.

SERVANT 1

Thank you, sir.

One of them takes his coat, while the other opens a door.

BILL enters a long room, dimly lit with candles, with high ceilings and
walls covered with black silk.

A line of mirrored doors on each side run the length of the room.

There are about fifty men and women dressed as monks and nuns,
their faces completely covered by masks.

Gently swelling strains of Italian liturgical music comes from an organ
playing somewhere.

As his eyes become accustomed to the dim light, BILL sees that the
women are naked beneath the full-length, black veils that flow down
from their head bands.

His eyes wander from voluptuous bodies to slender bodies, from
delicate to richly developed figures, and he is filled with inexpressible
desire.

Occasionally, eyes turn towards him but immediately look away as

soon as he notices them.
A monk brushes against him and nods a greeting, but from behind
the mask BILL sense a searching and penetrating glance.
A strange, heavy perfume, as of southern gardens, pervades the
room.
Again an arm brushes against him, but this time it is that of a nun.
Her face is fully masked, and like the others, naked under the black
transparent lace of her veil.

The rest of the men slowly gather around BILL.
BILL looks for a way out but no one makes way for him.
ELEGANT MAN
You will kindly remove your mask.
BILL looks around at the masked faces surrounding him.
ELEGANT MAN (sharply)
Please remove your mask.
BILL slowly removes his mask and puts it in his pocket.

THE WOMAN
I am ready to redeem him.
There is a murmur of surprise in the room.
THE WOMAN reaches for the veil, which is wrapped around her
head, face and neck and unwinds it with a wonderful circular
movement.
It sinks to the floor, leaving her naked, her dark hair falling in great
profusion over her shoulders, breasts and hips.

INT BILL'S APARTMENT - NIGHT
It is four o'clock in the morning.
BILL, now changed back into his own clothes, enters his apartment.
Everyone is asleep.
He goes into his study and locks the costume and tux in a closet.
In order not to wake ALICE, he undresses before going into the
bedroom.
BEDROOM
ALICE is asleep, lying with her arms folded under her head
Her lips are half open and painful shadows surround them.
It is a face BILL does not know.
He bends down over her, and at once her forehead becomes lined
with furrows, as though someone had touched it, and her features
seem strangely distorted.
Suddenly, still in her sleep, she laughs so shrilly that he becomes
alarmed.
BILL (involuntarily)

Alice.
She laughs again, as if in answer, in a strange, almost uncanny
manner.

BILL

Alice?

She opens her eyes, slowly and with difficulty.
She stares at him, as though she does not recognise him.

BILL (softly)

Alice?

As she wakes up, an expression of fear, even of terror comes into her
eyes.

Half awake, and seemingly in despair, she raises her arms.

BILL

What's the matter?

ALICE stares at him, still frightened.

BILL

Alice, it's me.

ALICE breathes deeply, tries to smile, drops her arms on the blanket.

ALICE (in a far away voice)

Is it morning yet?

BILL

It will be very soon. It's a little past
four o'clock. I've just come home.

She nods but barely seems to have heard or understood him.

She stares into space, as though she can see through him.

He bends over and touches her forehead.

She shudders slightly.

BILL

What's the matter?

She shakes her head slowly and he passes his hand gently over her
hair.

BILL

Alice, you laughed so strangely.

What's the matter?

ALICE (distantly)

I've been dreaming.

BILL (gently)

What have you been dreaming?

ALICE

Oh, so much, I can't quite
remember.

BILL (gently)

Perhaps if you try.

ALICE

It was all so confused - and I'm tired.

You must be tired, too.

BILL

Not really. I don't think I'll go to
bed at all. You know, sometimes when
I come home so late it's better to just
go straight to work.

ALICE nods without interest.

BILL

But why don't you tell me about
your dream?

He smiles a little artificially.

ALICE

You really ought to lie down and
take a little rest.

BILL hesitates a moment, then he stretches himself beside her, though
he is careful not to touch her.

They lie there silently with open eyes, and they feel both their
closeness and the distance that separates them.

After a while he raises his head on his arm and looks at her for a long
time, as though he can see much more than just the outlines of her
face.

BILL

Tell me about your dream.

Bill says this, once more, as if she had been waiting for his invitation.
She holds out her hand to him, he takes it, and as he had often done
before, he holds it and plays with her slender fingers, more absent-
mindedly than tenderly.

ALICE sighs and begins to speak uncertainly.

ALICE

I think it started in my parents house.
They weren't there. I was alone. That
surprised me because our wedding was
the next day and I didn't have a
wedding dress.

Then you and I were floating above a
ancient city. It was a kind of crazy mix
of ancient architectural styles.
Oriental, Egyptian, Greek and Roman
architecture. And it was completely
deserted. The streets were empty - no

people, no animals. And I remember
thinking, so this is our honeymoon.
Then it was night and the sky was so
full of stars, and so blue and wide it
seemed like it was painted. You said it
was the ceiling of our bridal chamber
and you took me in your arms and
made love to me and said you would
love me forever.

BILL

I hope you loved me, too.

BILL says this with an invisible, malicious smile.

ALICE

Even more than you did me. We
made love and it was wonderful,
though there was a sadness to it, and a
presentment of sorrow.

Suddenly it was morning and we were
somewhere in the strange city.

We were still completely alone. But
something terrible had happened - our
clothes were gone. I was terrified as I
had never been before, and felt such a
burning shame that it almost consumed
me.

At the same time I was furious with
you because I thought it was your fault.
And this sensation of terror, shame and
fury was more intense than any
emotion I had ever felt before.

You felt guilty and rushed away naked,
to go and get clothes for us.

As soon as you were gone I felt
wonderful. I neither felt sorry for you,
or worried about you. It was heavenly
to be alone.

I was lying in a lush garden, stretched
out naked in the sunlight, and I was far
more beautiful than I ever was in
reality.

And while I lay there, a young man
walked out of the woods. He was the
young Naval officer I told you about

from the hotel.

He looked different but I knew it was
him. He stopped in front of me and
looked at me searchingly.
I laughed seductively and wantonly, as
I have never laughed in my life, and he
held out his arms to me and sank down
beside me.

ALICE falls silent. BILLS throat is parched. In the darkness of the room
he can see she has concealed her face in her hands.

BILL

A strange dream, but that's not the
end, is it?

ALICE doesn't reply.

BILL

Was that the end?

ALICE

No.

BILL

Then why don't you tell me the rest of
it?

ALICE

It's not easy. Some things are not easy
to say.

BILL

It's was only a dream.

ALICE sighs and continues, hesitantly.

ALICE

He looked at me...and slowly took me
in his arms...and we began making
love.

ALICE (continuing)

I seemed to live through countless
days and nights - there was neither
time nor space. And the more we
made love the more our hunger for
each other increased.

And just as that earlier feeling of terror
and shame went beyond anything I had
ever felt, so nothing can be compared
with the freedom and happiness and
the..._desire_ that I now felt.

Then I realized there other couples
around us - hundreds of them, and
they too were making love.
Then I was making love to the other
men, and as soon as my longing was
satisfied with one, I wanted another.
I can't say how many I was with.
And yet I didn't for one moment forget
you. And all this time, you were
buying the most beautiful clothes and
jewellery you could find for me.
Then you were being followed by a
crowd of people who were shouting
threats. Then you were seized by
soldiers, and there were also priests
among them. Somebody - a gigantic
person, tied your hands. You were still
naked.
I knew you were going to be crucified
but I felt no sympathy for you. I still
blamed you for everything that had
happened.

I felt that I was far removed from you
but I knew you could see me naked in
the arms of countless men in this sea
of nakedness which foamed around
me.

The soldiers began to whip you and
blood flowed down you in streams. I
saw it without feeling any surprise or
pity.

Then you smiled at me as if to show
you had fulfilled my wish and bought
me everything I wanted. But I thought
your actions were ridiculous and I
wanted to make fun of you - to laugh in
your face.

They began to nail you to the cross
and I hoped that you would be able to
hear my laughter. And so I laughed as
shrill and loud as I could... That must
have been the laugh that you heard
when I woke up.

Neither of them moves or says anything. Any remark at this moment
would seem futile.

BILL realizes he is still holding ALICE'S hand.

She remains silent and motionless.

Ready as he is to hate her, his feeling of tenderness for these slender,
cool fingers is unchanged except that it is more acute.

Involuntarily, he gently presses his lips on the familiar hand before
he lets it go.

ALICE'S eyes are closed and there is the trace of a happy, innocent
smile playing about her mouth.

He feels an incomprehensible desire to make love to her.

BILL

Is the body in the hospital morgue?

INT HOSPITAL CORRIDOR ON WAY TO MORGUE

BILL follows a black male orderly down a hospital corridor.

INT MORGUE

The morgue is a brightly lit, white-tiled room with six autopsy tables
and fifty numbered crypts.

There is no one else working in the room.

The black orderly checks a slip of paper and goes to that crypt.

He opens the door, slides out the pallet and pulls down the sheet
covering the body.

BILL stares down at the naked body of a young woman.

The orderly gives BILL an inquiring look. BILL nods and the orderly
crosses the room and lights a cigarette.

BILL lifts the woman's head a little.

Her face is white. Her half-closed eyes stare at him. The lower jaw
hangs down limply, the narrow upper lip is drawn up, revealing bluish
gums and a beautiful set of white teeth.

He gently lays her head back on the pallet.

His eyes follow the lines of her body.

He touches her forehead and her cheeks, her shoulders and her arms,
doing so as if compelled and directed to by an invisible power.

He twines his fingers about those of the corpse, and rigid as they are,
they seem to make an effort to move, to seize his hand.

He bends over her, as if magically attracted.

V.O.

Was this the woman he was seeking?

Were these the eyes that had shone at
him the day before with so much
passion?

Was this the alluring body for which,
only yesterday, he had felt such
agonising desire?
He bent lower, as if he could extract
an answer from the rigid features.
But he had only seen her face for an
instant, and he knew that if it were
her face, and _her_ eyes, he would not,
could not - and in reality did not want
to know.
He also realized that from the time he

read the account in the newspaper, he
had imagined her as having the
features of his wife.
And he shuddered to realise that his
wife had constantly been in his mind's
eye as the woman he had been
seeking.

He frees his fingers from those of the corpse, and taking her thin
wrists, places the ice cold arms alongside the body very carefully.
He looks at the orderly.

BILL

Okay - thanks. I'm finished.

Bill watches the orderly slide the pallet back into the crypt and close
the door.

ORDERLY

Want to wash up, Doc?

He gestures to a row of sinks.

BILL

Thanks.

BILL goes over and carefully washes his hands with disinfectant.

His cellular phone goes off.

EXT ZIEGLER MANSION - NIGHT

BILL's taxi pulls up.

There are only a few lights on inside, giving the house a more
sombre appearance from the night of the Christmas party.

The butler opens the door and takes BILL's coat.

Ziegler's assistant, HARRIS, appears.

HARRIS

Good evening, Dr. Harford.

BILL

Good evening.

HARRIS

Thank you for coming over so quickly.

BILL

What seems to be the problem?

HARRIS

I'm afraid I don't know. Will you follow
me, please?

BILL follows HARRIS. Their footsteps sound loud in the quiet house.

They stop in front of the library door and HARRIS knocks.

ZIEGLER (o.s.)

Come in.

HARRIS opens the door for BILL and closes it behind him, remaining
outside.

ZIEGLER gets up from an armchair and shakes hands.

ZIEGLER

Hi, Bill. Sorry to drag you over here at
this time of night.

BILL

No problem.

ZIEGLER

What are you drinking?

BILL

Well, I suppose a brandy would be
nice.

ZIEGLER (going to the bar)

It was lovely to see you and Alice the
other night.

BILL

It was a wonderful party and we had a
great time.

ZIEGLER

It's a shame you had to leave so early.

BILL

We hated to go but I had a couple of
early appointments.

ZIEGLER hands him his brandy and they touch glasses.

BOTH

Cheers.

BILL

Nice..

ZIEGLER

Napoleon, 1935.

BILL looks suitably impressed.

BILL
So - what seems to be the problem?
Someone under the weather?
ZIEGLER looks into his brandy glass.
ZIEGLER
Can I be frank, Bill?
BILL

Of course.
ZIEGLER
I'm afraid what I've got to say is a bit
awkward to talk about.
BILL
I'm your doctor.
ZIEGLER rotates his brandy.
ZIEGLER
This isn't a medical problem.
BILL
Oh.
ZIEGLER
No.
BILL looks at him, quizzically.
ZIEGLER nods and returns a tense smile.
ZIEGLER
I'm not exactly sure how to begin this.
But maybe the best thing is to just to
put the cards on the table and say that
I happen to know quite a lot about
what you've been doing for the past
twenty-four hours.
He lets this sink in
BILL
Sorry, Victor but may I ask what the
hell are you're talking about?
ZIEGLER (quietly)
Bill, please believe me, I know this is
awkward - perhaps as awkward for
me as it is for you. Okay?
Bill says nothing.

ZIEGLER
Okay?... Now, the reason I wanted to
talk to you is that I think you may be
harbouring one or two

misapprehensions about last night,
which I would like to clear up.

Silence

ZIEGLER

Okay. I think I should also tell you that
I was there. At the house.

ZIEGLER says this in a very matter-of-fact way.

ZIEGLER

I saw everything that happened.

A long pause.

BILL

Well, what an amazing coincidence.

ZIEGLER

The words practically right out of my
mouth. An amazing coincidence.
That's what I first thought. But then I
remembered seeing you and your
musician friend, Nick, renewing old
acquaintances at the party, and it didn't
take me very long to realize that the
rotten little prick was the reason you
were there.

Bill gets to his feet. There's no point in denying anything and he has
to protect Nick.

BILL

Look, Victor, this was all my fault. Nick
did his best to talk me out of it.

ZIEGLER

Yes, I know. He told us. But the fact
remains that the little cocksucker told
you in the first place and gave you the
password and the address.

BILL

It was all down to me pressurising him.

ZIEGLER

Maybe so, but I recommended him
to these people and he betrayed my
trust.

BILL hesitates.

BILL

I went to his hotel this morning.

ZIEGLER

I know.

BILL

How's that?

ZIEGLER

That was my man following you. He
told me you spotted him.

BILL shakes his head incredulously.

BILL

Why did you have me followed?

ZIEGLER

For your own good? To avoid any
foolishness?

BILL

The hotel clerk said two men took him
away at five-thirty this morning.

ZIEGLER

That's right. They gave him an airline
ticket and took him to the airport. By
now he's probably back with his family
in Seattle.

BILL

The clerk said he had a bruise on his
cheek.

ZIEGLER

Is that all?

BILL

Is he okay?

ZIEGLER

He's a lot better than he deserves to
be.

BILL

Nothing else?

ZIEGLER

He's okay. Phone him in Seattle if
you're concerned. I'll give you his
phone number.

ZIEGLER pours more brandy.

BILL

Nick never said anything about a
second password. Was that what gave
me away?

ZIEGLER

There was no second password. You
gave yourself away as soon as you

arrived. Invited guests come in limos
not taxis, and they don't get out of
their cars half a block from the gate.

After the servants took your coat, one
of our people went through your
pockets and found the receipt for the
rented tux and cassock made out to
Doctor W. Harford, a name obviously
not on the guest list.

ZIEGLER sips some brandy.

ZIEGLER

Bill, these were not just _ordinary_
people. I don't think you have any idea
how fortunate you are to have got out
of that situation as easily as you did.
Someday you can thank me for that.

BILL

What about the woman?

ZIEGLER

Not at all what you think.

BILL

Why did she try to warn me?

ZIEGLER doesn't answer immediately.

BILL

Why was she willing to sacrifice
herself for me?

ZIEGLER

Bill, are you so sure she was the kind of
woman for whom the things you
imagined were actually a sacrifice?
If she attended these affairs and knew
the rules so well, do you suppose it
would have made any difference to her
whether she belonged to one of the
men, or to all of them?

Bill, she was just a
thousand-a-night- hooker - no more,
no less.

BILL stares at him blankly.

ZIEGLER

Bill, tell me, did you never consider the
possibility that the whole thing might

have been nothing more than a
charade?... A charade played out for
the benefit of someone who didn't
belong - to frighten them and make
sure they keep quiet?

BILL takes a deep breath and tries to absorb what he has just been
told

Then takes the newspaper from his pocket with the story about the
drugs overdose.

BILL

What about this?

ZIEGLER

What about it?

BILL

Is it her? I went to the morgue but I
couldn't tell.

ZIEGLER

It is her.

BILL (quietly)

Is this what she meant when she said
she would redeem me?

ZIEGLER

No - it wasn't But I was afraid you
might think it was, and that's why I
wanted to see you.

BILL

You say it was a charade but isn't a
but strange, a woman offers herself as
a sacrifice and the next morning she's
dead?

ZIEGLER

That _was_ a coincidence. An amazing
coincidence, perhaps but a genuine
coincidence, nonetheless.

Bill, please believe me, nothing
happened to her that hadn't happened
before. She got a lot of attention, that
was certainly true, but nothing she
didn't want. And later, when my
people left her at the hotel, they said
everything was absolutely okay.
What then happened in her room, she

did to herself, as she had done many times before. But, sadly, this would be the last time.

She OD'd on crack, like the papers said. No chance for foul play. Her door was locked from the _inside_ and the police had to break it down.

No, I'm afraid for her it was always going to be just a matter of time - you said as much yourself when she passed out in my bedroom at the Christmas party.

BILL

My God, was that her?

ZIEGLER nods, yes.

Several moments of strained silence go by.

Then ZIEGLER stands up with a comfortable end-of-conversation-sigh.

ZIEGLER

So, Bill, I hope you understand why I thought it was important to tidy this up. But now I think all the dishes are washed and put away. Nobody killed anybody. Someone died. That's sad. But life goes on. It always does. Until it doesn't. Okay?

NT BILL'S APARTMENT - NIGHT

Bill quietly enters and goes to his study to undress, as he did the night before.

He enters the bedroom as quietly as possible.

He hears ALICE breathing softly and regularly and sees the outline of her head on the pillow.

Unexpectedly, his heart is filled with a feeling of tenderness and even of security.

Then he notices something dark quite near ALICE'S face.

It has definite outlines like the shadowy features of a human face, and it is lying on his pillow.

For a moment his heart stops beating, but an instant later he sees what it is, and stretching out his hand, picks up the MASK he had worn the night before.

V.O.

He thought he must have dropped it in the morning when he packed the

costume away, and Alice had found it
and placed it on the pillow beside her,
as though it signified _his_ face, the face
of a husband who had become an
enigma to her.

All at once he reaches the end of his strength.
Clutching the mask, he utters a loud and painful

sob - quite unexpectedly - and sinks down beside the bed, buries his
head in the pillows, and cries.

A minute later he feels a soft hand caressing his hair.
He looks into ALICE'S worried eyes.

BILL

I will tell you everything.

ALICE raises her hand, as if to stop him, but he takes it and holds it.

BILL

No, I will tell you everything.

BEDROOM - IT IS NOW DAWN

The grey light creeps through the curtains.

ALICE sits expressionlessly at a small table near the window, finishing
a cigarette. A full ashtray next to her.

BILL sits miserably on the edge of the bed staring at the carpet..

He sighs and looks at Alice.

She smiles at him sadly and reaches out her hand.

He gets up slowly and goes over to her.

BILL

What are we going to do now?

She gazes into his eyes.

ALICE

I think we should both be grateful that
we have come unharmed out of all our
adventures, whether they were real or
only a dream.

BILL kneels down in front of her.

BILL

Are you really sure that?

She takes his hands in hers and looks at them.

ALICE

Only as sure as I am that the reality
of one night, let alone that of a whole
lifetime, is not the whole truth.

BILL

And no dream is entirely a dream.
She presses his head to her breast.

ALICE

But I think we're awake now.. And
for a long time to come.

BILL (whispers)

Forever.

Almost before he finishes the word, ALICE lays her fingers on his
lips.

ALICE (whispers as if to herself)

We should never look into the future.

They kiss tenderly and lie down on the bed, dozing a little,
dreamlessly, close to one another - until with the usual noises from
the street, and a victorious ray of sunlight through the opening of the
curtain, there is a knock on the door and their seven-year-old
daughter, HELENA, runs into the room and, laughing, jumps into
their bed. And a new day begins.

The End

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtin, M. 1991. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Barthes, R. 1966. *Elementi di semiologia*. Torino: Einaudi
- Barthes, R. 1968. "L'effet de réel". *Le vraisemblable* nº 11, pp. 84-89.
- Barthes, R. 1985. *L'aventure Semiologique*. Paris: Seuil.
- Bassetti, S. 2002. *La musica secondo Kubrick*. Torino: Lindau.
- Bazin, A. 1986. *Qu'est-ce que le cinema*. Paris: Edition du Cerf.
- Beauvoir, S. de. 2005. *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
- Benveniste, E. 1971. *Problemi di lingüística generale*. Milano: Il Saggiatore.
- Calderón de la Barca, P. 1995. *La vida es sueño*. Madrid: Anaya.
- Chion, M. 2002. *Eyes Wide Shut*. London: British Film Institute Editions.
- Ciaruffoli, S. 2003. *Stanley Kubrick. Eyes Wide Shut*. Alessandria: Edizioni Falsopiano.
- Ciment, M. 2000. *Kubrick*. Madrid: Ediciones Akal.

- Cimmino L., Dottorini D., Pagaro G. 2007. *Doppio Sogno di Stanley Kubrick*. Milano: Il Castoro Editore.
- Cohen Imach, S. 2012. “La familia en la postmodernidad. Historia y actualidad”. *Psicología Evolutiva UNT*, nº1, Pp.5-7
- Duncan, P. 2003. *Stanley Kubrick: The Complete Films*. Colonia: Taschen.
- Dusi, N. 2003. *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*. Torino: Utet.
- Eco, U. 1981. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. 2004a. *Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bombiani.
- Eco, U. 2004b. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- Engels, F. 2010. *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*. Barcelona: Diario Público.
- Farese, G. 1977. “Postfazione a Doppio sogno”. In A. Schnitzler *Doppio sogno*. Milano: Adelphi edizioni, pp. 117-131
- Freud, M. 1977. *Sigmund Freud: Man and Father*. New York: Jason Aronson, Inc.
- Freud, S. 1933. *L'Inquietante Etrangeté*. Paris: Éditions Gallimard

Freud, S. 1983. *L'Io e L'Es e altri scritti*. Torino: Bollati Borghieri editore.

Freud, S. 1992. *Letters of Sigmund Freud*. Mineola: Dover Publications.

Freud, S. 1997. *L'interpretazione dei sogni*. Torino: Bollati Borghieri editore.

Freud, S. 2008. *Cartas a Wilhelm Fliess*. Buenos Aires: Amorrortu.

Freud, S. 2014. *El porvenir de una ilusión*. Paris: FV Éditions

Fumagalli, A. 2004. *I vestiti nuovi de narratore*. Milano: Il Castoro.

GAMM (comp.) 2007. *Stanley Kubrick*. Prato: Giunti ed.

Gaudreault, A. 1988. *Du Littéraire au Filmique Systeme du recit*. Paris: Meridiens Klincksieck.

González de Ávila, M. 2008. *La (a)cultura(ción) de la imagen*. Alicante: Anthropos Editorial

Greimas, A.J - Fontanille, J. 1996. *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*. Milano: Bompiani.

Hjelmslev, L. 1968. *Fondamenti della teoria del linguaggio*. Torino: Einaudi.

Hughes, D. 2000. *The Complete Kubrick*. London: Virgin.

- Jakobson, R. 1959. "On Linguistic Aspects of Translation". In R. A. Brower (ed.), *On Translation*. Cambridge Mass, Harvard University Press, pp.232-239
- Joly, M. 2006. *Introduction à l'analyse de l'image*. Paris: Armand Colin.
- Joly, M. 2008. *L'image et le Signes*. Paris: Armand Colin.
- Kubrick, C. 2002. *Stanley Kubrick: A life in Pictures*. London: Little Brown.
- Le Rider, J. 2003. *Arthur Schnitzler*. Paris: Belin.
- Liszka, J. 1990. "Peirce's Interpretant". *Transaction of the Charles S. Peirce Society*, 26, n°4, pp. 17-62
- Marcus, M. 1993. *Filmmaking by the book*. London : JHU Press.
- Metz, Ch, 1977. *Le significant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris: Union Generale Editions.
- Metz, Ch., 1982. *Langage et cinéma*. Paris: Klincksieck.
- Mills, S. 2008. *Language and Sexism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Morel D. 2002. *Eyes Wide Shut de Stanley Kubrick ou l'étrange labyrinthe*. Paris: Presse Universitaire de France.

- Nasio, J. 1994. *Le plaisir de lire Freud*. Paris: Payot.
- Osimo B. 2002. *La traduzione totale, la traduzione extratestuale in Torop*. Modena: Guaraldi Logos
- Osimo B. 2004. *Traduzione e qualità*. Milano: Adelphi.
- Paz, O. 1971. *Traducción: Literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Perez Bowie, J. 2010. "Rescrituras filmicas: nuevos territorios de adaptación" *Signa* n° 21, pp 757-762
- Pezzini, I. 1991 *Semiotica delle passioni*. Bologna: Esculapio.
- Polidoro, P. 2009. *Che cos'è la semiotica visiva?* Roma: Carocci.
- Raphael, F. 1999a. *Eyes Wide Open*. Torino: Einaudi.
- Raphael, F. 1999b. *Deux ans avec Kubrik*. Paris: Plon.
- Rossi, F. 2006. *Il linguaggio cinematografico*. Roma: Aracne.
- Sachs, H. 2010. *The Ninth: Beethoven and the World in 1824*. New York: Random House Publishing Group.
- Schnitzler, A. 2003. *Doppio sogno* (A cura di G. Farese). Milano: Adelphi Edizioni.
- Schnitzler, A. 2008. *Relato soñado*. Barcelona: El Acanilado.

- Schnitzler, A. 1988. *Obras*. Traducción de G. Farese, Milano: Mondadori.
- Schnitzler, A. 2001. *Sulla Psicoanalisi*. Milano: Retinani.
- Torop, P. 2001. *La traduzione totale*. Rimini: Guaraldi.
- Toury, G. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins
- Traini, S. 1999. "Connotazione e Traduzione in Hjelmslev". *Quaderni de studi semiotici* n° 82, pp. 153-168
- Traini, S. 2006. *Le due vie della Semiotica*. Milano: Bompiani.
- Urbach, R. 2001. *Pulsioni e vincoli*. Milano: Ubulibri.
- Vanoye, F. 2005. *Récit écrit, récit filmique*. Paris: Armand Colin.
- Villa, F. 2001. "Dossier Eyes Wide Shut". *Quadrimestrale di Cinema audiovisivi*, 4, n° 8/9.
- VV AA. 1984. *Historia del psicoanálisis*. Buenos Aires: Granica.
- Violi, P. 1997. *Significato ed esperienza*. Milano: Bompiani.
- Webster, P. 2011. *Love and death in Kubrick: a critical study of the films from Lolita through Eyes wide shut*. Jefferson (NC): McFarland